

ТВОРЧЕСТВО НАРОДОВ МИРА



«ТВОРЧЕСТВО НАРОДОВ МИРА»

2009, выпуск 2-й

Издание зарегистрировано
Министерством Российской
Федерации по делам печати,
телерадиовещания и средств
массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации
ПИ № 77-18196 от 31 мая 2004 г.

Редактор Е.Л. Лысухина

Дизайн и верстка Л.П. Лучненко

Корректор В.М. Осканян

Адрес редакции:
101000, Москва, а/я 276
Телефон: (495) 625-17-82
E-mail: tio@tiofest.ru
www.tiofest.ru

© Издательство «ТиО»

На 1-й странице обложки:

В.В. Кандинский. «**Два овала**» (фрагмент), 1919

Отпечатано:
Типография «ФАБРИКА АРТ»
Тел./факс 974-33-38
www.fabrika-art.com

Права на публикуемые материалы принадлежат журналу «Творчество народов мира». Перепечатка и воспроизведение материалов, а также любых отрывков и фрагментов из них возможны лишь с письменного разрешения редакции. Ответственность за достоверность рекламных объявлений несут рекламодатели.

СОДЕРЖАНИЕ

ВЕЛИКИЕ ИМЕНА

Почему я люблю Метнера	2
----------------------------------	---

ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ

Его звали Тиффани	16
Эпизод из жизни художника	26

ПРАЗДНИЧНЫЙ КАЛЕЙДОСКОП

Праздник танцев	30
День святого Патрика	37

ЭТО ИНТЕРЕСНО

Безумный гений	49
--------------------------	----

ШЕДЕВРЫ

Народная культура Иеронима Босха	53
--	----

АЗБУКА СТИЛЯ

Галерея Уффици	63
--------------------------	----

РЕПЕРТУАР

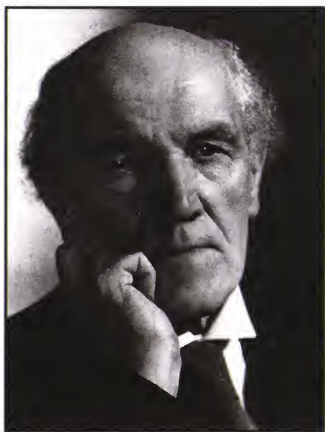
Праздничное шоу, посвященное 8 Марта	74
Я не выношу, когда ко мне прикасаются	81



Почему я люблю Метнера

Ниже мы публикуем статью Н.Я. Мясковского о Н.К. Метнере. Она была опубликована в 1913 году и называлась «Н.К. Метнер. Впечатления от его творческого облика».

Творчество Николая Карловича Метнера любят очень немногие; я принадлежу к их числу и



Н.К. Метнер

в предлагаемом очерке хотел бы только, ни с кем не полемизируя, указать то, что в этом творчестве

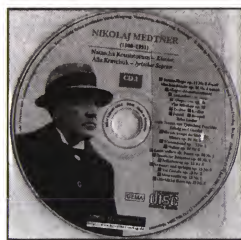
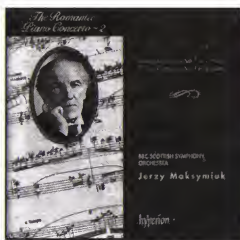
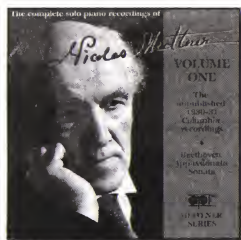
меня к себе влечет. Если мне удастся с достаточною ясностью это сделать, быть может, найдутся еще немногие, которые, поняв, полюбят.

В общих чертах мое влечение к Метнеру вытекает из следующих свойств его музыки: богатства фактуры — необычайного даже в наше время; внешней несдержанности, самоуглубленности выражения, благодаря чему его произведения могут надоесть, наконец — бескрасочности.

Последнее, во мнении большинства, конечно, громадный недостаток, быть может, даже порок, затмевающий почти все достоинства Метнера. До сих пор свойство это по имени называемо не было, разве лишь мимоходом. Неприемлемость метнеровско-

го творчества объясняли то «отсутствием души», то «недостатком лирического чувства и

го толка, — мы живем в расцвете чисто живописных тенденций; почти все силы нашего вос-



Метнер — необычное явление в русской музыке, не имеющее связи ни с ее прошлым, ни с настоящим. Художник самобытной индивидуальности, замечательный композитор, пианист и педагог, Метнер не примыкал ни к одному из музыкальных стилей, характерных для первой половины XX века.

очарования звучности», то «ретроспективизмом», «механическим творчеством» и т. п.

По моему мнению, все эти настойчивые и разнообразные искания точного выражения своего неудовлетворения музыкой Метнера могли бы объединиться в одном определении ее — бесцветности, неживописности.

И в этом-то обстоятельстве, думается мне, и кроется причина, почему Метнера так странно отторгает большинство современных и критиков, и музыкантов, главным образом прогрессивно-

приятия и исканий направлены в сторону колорита, внешней красоты и яркости звучания; мы мечемся от пряных ароматов гармонии Скрябина к сверкающему оркестру Равеля, от ошеломляющей крикливости Р. Штрауса к тончайшим нюансам Дебюсси. В общем же у нас наблюдается явная склонность по возможности не обременять воспринимающего рассудка и... душевных сил, а доставлять пищу лишь чувствам, слуху; когда же нам предлагают нечто для души, не оправленное достаточно сладостно для уха, мы, разучив-

шись воспринимать, отказываемся от предлагаемого, находя в нем недостаток души. Впрочем, в силу привычки и воспитания, мы еще позволяем угощать себя Бетховеном, Бахом, но не делаем ли и это лишь до поры до времени?



*Николай Карлович Метнер
с братом и женой – Э.К. Метнер,
Н.К. Метнер, А.М. Метнер*

Что же касается Метнера, то, укрепя сердце воздавая ему всяческое «должное», в конечном итоге мы от него отворачиваемся, и главную тому причину я вижу в его неживописности.

Меня же это качество, которое я не считаю ни недостатком, ни достоинством, а просто качеством, как я уже сказал выше, искренно к музыке Метнера влечет.

Влечет и как контраст к роскоши прочей современности, которую я люблю, вероятно, не меньше других, но которая в большом количестве и сильно утомляет; но главная причина моего устремления к неколоритному Метнеру в том, что отсутствие в его музыке красочности естественно получает возмещение в большей сжатости, углубленности и кинетической напряженности его мысли и в соответственном усложнении и уточнении общей ткани его произведений и, таким образом, усиливая процесс умственного восприятия, излишком красочной роскоши не рассеивает, не притупляет душевной впечатлительности.

Понятно, что все перечисленное делает творчество Метнера малодоступным массе, но что оно оказывается малопривлекательным и для настоящих культурных ценителей, я объясняю себе лишь духом времени, потому что при всех попытках поверить, что Метнер сух,

холоден, мелок, сиречь бессодержателен, я неизменно наталкиваюсь на свою собственную взволнованность, часто даже потрясенность при слушании его произведений.

Если бы вопрос касался явления низменного, пошлого, то, конечно, такая взволнованность свидетельствовала бы исключительно о пороке моей музыкальной организации, но так как, несомненно, музыка Метнера лежит в совершенно противоположной области, то такое действие ее на меня можно приписать лишь силе ее внутренней напряженности и теплоты. И что это именно так, а не иначе, я попытаюсь разъяснить.

Первое требование, какое я предъявляю к музыке вообще, — это непосредственность, сила и благородство выражения; вне этого триединства музыка для меня не существует или если и существует, то в чисто утилитарном приложении.

Когда указанные качества соединяются с изысканностью или новизной, сила воздействия, естественно, увеличивается, и обратно — в противном случае; по впечатление меняется лишь, так сказать, в количественном

отношении, отнюдь не в качественном.

Оттого я, любя Чайковского, Рахманинова, одновременно воодушевляюсь Скрябиным, умиленно восхищаюсь Римским-Корсаковым и упиваюсь Метнером, но остаюсь совершенно



*Фотография Н.К. Метнера,
подаренная С.Н. Дурьлину
10 апреля 1913 года*

холодным, например, к Глазунову, Балакиреву.

Здесь я подошел к одному вопросу, могущему показаться слишком сильным отклонением

от темы, но который в результате даст мне еще крупный аргумент в пользу Метнера.

Добавив к прежней формуле непосредственности, силе и благородству еще совершенство выражения, я получу в крайних членах то, что разумеется под равновесием формы и содержания.

Вопрос этот вечно висит в воздухе, и я, конечно, не обладая необходимыми данными, не берусь его разрешать. Мне бы лишь хотелось высказать о нем кое-какие мысли, которые, быть может, окажутся не вовсе ничтожными.

Нет сомнения, что в обычном словоупотреблении содержание количественно неразрывно связано с его формой; иное представление, пожалуй, и немыслимо. Но качественное равновесие этих двух величин есть вечно искомое, всеобщий идеал (хотя для определения содержательности всегда пользуются количественными прилагательными – большая, меньшая, но смысл этого все же качественный, так как содержательность, в сущности, сводится всегда к ценности, значительности элементов произведения и глубине заложенного в них чувства).

Качественно-типовых соотношений формы и содержания мыслимо лишь три: равновесие их, преобладание содержания над формой и обратно. Идеальное соотношение – первое; вполне жизненно – второе, хотя и не в крайнем проявлении; третье – всегда плохо и бывает ценно почти исключительно с утилитарной точки зрения. Но все же ясно, что как содержание, так и форма неразрывно связаны между собой; мне они представляются, собственно, двумя сторонами одного и того же явления, лишь как бы меняющего свою окраску, и это явление, в сущности, есть только форма, но соответственно прежнему делению – форма внешняя и форма внутренняя.

Под внешней я разумею известную конструктивную схему произведения, под внутренней – также схему, но иного порядка – схему развития чувствований, настроений, в которой, по моему убеждению, должна быть совершенно такая же логика, как и во внешней структуре произведений. Понятие же содержания мной намеренно суживается до основных элементов произведения – его тематического и гармонического материала.

Таким образом, путем преувеличенной схематизации и раздробления я подхожу к сочинению всегда с трех сторон: к его содержанию и внутренней и внешней форме. Я не стану спорить, если скажут, что это очень натянуто и даже наивно, но зато это позволяет мне очень полно и тщательно оценить самое на первый взгляд запутанное и неясное явление музыкального творчества (строго говоря, внутренняя форма в такой же степени другая сторона внешней формы, как и расширение понятия содержания, так как с этим последним ее связывает общность первоисточника – вдохновение, интуиция, а с первой – свойственная обоим разновидностям конструктивность).

Из трех перечисленных данных я признаю абсолютную ценность и необходимость лишь за первыми двумя; хорошая внешняя форма меня восхищает, но я допускаю ее несовершенство. Поэтому приемлю наравне с Чайковским и Скрябиным Мусоргского и отрицаю Глазунова и всю его школу, хотя сам, к сожалению, еще нахожусь в ее тенетах. Собственно, это школа Римского-Корсакова, но, как всегда бывает, у него самого ее основного недостатка не было, и

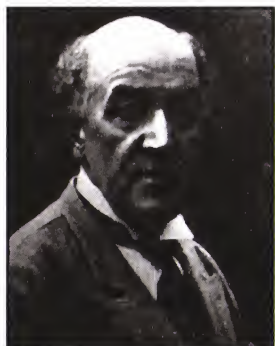
хотя его произведения иногда холодноваты, но линия настроений в них неизменно естественна.

Глазунов же для этой школы чрезвычайно типичен, и я немного на нем останавлиюсь. У него всегда есть превосходное содержание – редкие по красоте и яркости темы и своеобразные гармонии; у него великолепная, виртуозная внешняя форма, но внутренняя структура его произведений не часто выдерживает критику, особенно в крупных сочинениях; мелкие, несложные, однотонные или обычно контрастные ему удаются – взять его *Scherzo*, вариации и т. п.; но что-нибудь более обширное, где схема чувствований, настроений не может ограничиться одними лишь контрастами, а обязывает к какой-то высшей планомерности, объединенности, синтезу, – там ему не удастся создать ничего, кроме внешне связанных исследований красивых моментов. Возьмем для примера хотя бы крайние части Четвертой симфонии *Es-dur*, ор. 48: по темам в технике они являются, быть может, характернейшими и замечательнейшими созданиями Глазунова, но при слушании оставляют не только холодным, но местами, вследствие

явной случайности, внутренней логически не вынужденной последовательности тематиче-

мое увлечение им есть лишь трансформация умственного удовольствия, доставляемого со-

«Рассудок – лакей духа, которого следует держать в подчинении, чтобы он не забрал себе слишком много воли». «Необходимо научиться записывать мысли, записывать на все лады. Записывать ежедневно, хоть полчаса в день».



«Не думать о печати!» «Верить в свою тему вообще!» «Не преследовать себя, а лишь наблюдать за собой. Помнить, что при расстройстве не следует созерцать свое расстройство, ибо человек неизменно приобщается созерцаемому». «Помнить, что мысль управляется мозгом, который хотя и состоит на службе у духа, но все же сам не дух, а плоть, и потому так же требует регулярного отдыха, как руки и ноги». «Чаще отдыхать! Воображать! Представлять вещь (как во сне) в завершенном виде,

как бы уже написанной или исполненной. Воображать! Вылезать воображением из всего окружающего, обыденного, раз оно не располагает к творческой работе...».

Н.К. Метнер

ских элементов, вызывают даже досаду; когда же мне приходилось детально разбирать эти части симфонии с точки зрения их строения, меня временами брало отчаяние при виде того, как все в них хорошо связано, но и как одно с другим мало вяжется.

Но вернусь к Метнеру.

Если сопоставить все изложенное, думаю, никому не придет в голову сделать вывод, что

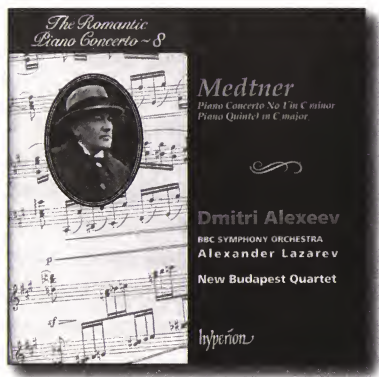
вершенством у Метнера внешней формы; если бы это было так, я бы, несомненно, стоял и в первом ряду поклонников Глазунова. Но этого нет, а Метнер меня волнует, и объяснение может быть одно: его музыка непосредственна, тепла, жизненна; качества же эти неизбежно отражаются на внутренней форме; другими словами, я утверждаю, что эта последняя у Метнера хороша. И действитель-

но, у него есть то, что можно назвать логикой чувства, как это ни странно звучит. Все его сочинения: романсы, сказки, новеллы, дифирамбы и в особенности многочисленные сонаты — отличаются не только цельностью общего замысла, даже такая, на мой взгляд, зеленая, как Первая f-moll, op. 5, но и удивительной естественностью, необходимостью в сочетании всех составных частей. Мне привелось только в одной сонате отметить погрешность в этом отношении, к сожалению, в очень хорошей — g-moll, op. 22: всегда при проигрывании или слушании — однажды в очень хорошем исполнении, другой раз в неподражаемом (авторском), всегда меня смущала неожиданная беготня в переходном от главной к побочной партии отделе; мне это казалось каким-то срывом, надуманностью. Но зато ни одно произведение не удовлетворяло меня более, нежели замечательная, я думаю, даже гениальная, Соната e-moll, op. 25 № 2.

Внутренняя форма, или логика чувства, у Метнера настолько сильна, что ему, вероятно, почти не приходилось бороться с железными принципами формы внешней; по крайней мере, срыв мной замечен лишь однажды,

как я указал, и еще, пожалуй, в Первой сонате (в первой части) чувствуется некоторая неуверенность. Вообще же внешняя форма метнеровских произведений превосходна — всегда очень развитая, не слишком каноничная, предпочтительно тонально строгая, а главное, богатая и закономерная.

К качествам внешней формы нужно, конечно, отнести и техническую отделку произведения. В этом отношении в творчестве Метнера мы наталкиваемся на одну яркую черту, которая также может быть ключом к наблюдаемому к нему отношению и



находиться в связи с прежде указанным свойством его — бескрайностью.

Эта черта — его выдающийся, но своеобразный контра-

пунктизм. Не тот прекрасный, благозвучный, в значительной степени гармонический контрапункт, который мы наблюдаем у Глазунова, но совершенно иной. Произведения Метнера часто имеют вид, точно все в них принесено в жертву линии. Отсюда у него на первый план выступает мелодия, скорее тема, притом по возможности, ясных, простых контуров и почти всегда характерная и также в большинстве случаев диатоничная.

В характерности и яркости метнеровским темам отказывают, но я полагаю, что это происходит лишь от поверхностного к нему вообще отношения; тогда как тех, кто ближе к этому вопросу подходит, поражают в его темах именно отмеченные черты: в каждой из них оказывается такой оборот, которым эти темы как бы цепляются за душу, за память; как метко выразился один знакомый мне музыкант, большинство метнеровских тем обладает точно каким-то крючком. Между прочим, качество это свойственно темам только выдающихся композиторов и встречается не часто; таковы темы Вагнера, Бетховена, Скрябина и еще немногих; эпигоны таких тем не имеют. В том, что мет-

неровские темы обладают этой зацепкой, нетрудно убедиться, стоит заглянуть в его сказки, сонаты (Andante Es-dur из Сонаты-сказки op. 25 № 1, вся лейттема из Сонаты e-moll, темы из Сказки e-moll, op. 14, из b-moll, op. 20 и много других, я беру наудачу первые попавшиеся); кроме того, темы Метнера отличаются, я бы сказал, прямолинейностью; отсюда преобладание вообще линейности в его произведениях, иначе говоря – рисунка, или, сочетая с бескрасочностью, еще общее – графичности.

Вот этим я, наконец, сказал о Метнере главное, что хотел.

В моем представлении Метнер – график, и если принять это положение, а я думаю, что с этим согласятся многие, то станет ясна и примирительная на его творчество точка зрения.

В самом деле, в настоящее время стало совершенным трюизмом, что графика во всех ее многообразных проявлениях – искусство вполне равноправное с живописью; и едва ли не такой же трюизм, что для оценки ее и наслаждения ею надо обладать кой-чем побольше пары глаз; для этого нужно уже воспитание, культура, изысканность вкуса; вообще это искусство не

для массы, аристократическое. Но по всему ясно, что и Метнер – композитор не для толпы, а что его искусство имеет аналогию с графикой, бросается в глаза даже при поверхностном ознакомлении с его произведениями. Очертания его мелодии всегда ясны и определены; рисунки фигурации, побочных голосов тщательно обточены и подчинены какому-нибудь настойчиво проводимому замыслу; длительность гармонических долей возможно сокращена, почти до предела художественной допустимости (отсюда – бескрайность, недостаток колорита); гармонические расположения отличаются сближенностью и своеобразными удвоениями, отчего гармония тоже приобретает характер сгущенности – черноты (этим объясняется и некоторая тусклость и жесткость ее); ритмика, общепризнанно богатая, тоже очень измельчена; наконец, контрапунктическая ткань очень насыщенная; таким образом, Метнер как бы из всех сил избегает широких мазков, пятен, воздуха, бескрайности – одним словом, живописи. Я намеренно сказал – избегает, потому что он, несомненно, умеет (не только умел) быть и живописным: возь-

мем ли ор. 1 – *Stimmungsbilder*, ор. 17 – Новеллу *E-dur*, Сказку *h-moll*, ор. 20 или же многие романсы, ну хотя бы «*Meeresstille*», «Зимний вечер», или такой замечательный, к сожалению, малоизвестный, как «На озере» ор. 3 № 3, да и мало ли еще, всюду мы найдем обильно рассеянные чисто живописные замыслы, притом интересно и необычно осуществленные.

Но сила Метнера не в этом; он мастер рисунка, и в этой области ему не опасно ничье соперничество. Тут он достигает редкой высоты, и в особенности потому, что руководит им не один только холодный рассудок, но истинный творческий пламень, объединяющий все столь измельченные элементы метнеровской музыки в цельные, прочно спаянные, полные могучей, хотя скрытой (потенциальной) энергии произведения, которые так и тянет генетически связать с именами А. Дюрера, Рембрандта.

Теперь, найдя точку зрения, дающую мне право не только выразить, но и обосновать мое увлечение Метнером, я думаю, что могу себе позволить утверждать, что сочинения его полны глубокого, но, правда, и очень замкнутого чувства. Отсутствие

этого чувства мне могли бы доказать лишь тем, если бы из всей массы слушателей не нашлось ни одного затронутого; но это совершенно неверно, так как

наткнувшимися на колючую изгородь и потому, конечно, невосприимчивыми.

А в конце концов, как графика с медлительной постепенностью



Творческий расцвет композитора приходится на 10-е годы XX века. В этот период наибольшее предпочтение он отдает жанру сонаты. Тогда же были написаны и самые известные циклы «Сказок», положившие начало новому жанру фортепианной миниатюры.

я сам могу привести многих, даже не музыкантов по профессии, на кого музыка Метнера производит сильное, глубокое впечатление, а раз это так, то всякое утверждение о ее бездушности вполне голословно и лишено тени убедительности. Что музыка — эта мало на кого действует, объясняется ее замкнутостью, суровой сдержанностью выражения и вышеописанным своеобразием технического склада; вследствие этого, естественно, подходящие к ней с привычным критерием живописности и требованием удобопоглощаемости неизбежно оказываются как бы

завоевала свое положение, так и столь близкому к графическому искусству Метнеру еще долго предстоит ожидать справедливой оценки и признания, но что таковое настанет, я не сомневаюсь: слишком в музыке Метнера много жизненных соков, слишком много в нее вложено духовных сил, положим, ощущаемых пока немногими — полюбившими (но не оттого ли и полюбившими, что этих сил так много, что дало импульс преодолеть внешние трудности восприятия?), слишком много в ней священного огня, чтобы в конце концов не растопить лед неприязни.

Избегая по возможности в течение всего очерка всяческой полемки, я не хочу возражать и на недавно попавшую мне на глаза попытку придать творчеству Метнера, заодно с Рахманиновым, какое-то провиденциальное значение, как начал, могущих будто бы сдержатъ совершающуюся ныне крайне интенсивную эволюцию звукоозерпания.

Думается мне, что Метнер слишком в стороне от этого течения, которое пока лежит исключительно в области красочности и выработки новых средств выражения, и едва ли поэтому может оказать какое бы то ни было на него влияние; но, как композитор первостатейного дарования и мощной, своеобразной индивидуальности, притом го-



У Ф. Стейнвея. 11 января 1925 года

В предел одного объектива попало 7 выдающихся музыкантов.

Композиторы: Рахманинов (второй справа во втором ряду), Стравинский (первый слева), Метнер (рядом со Стравинским), пианисты: Гофман (первый справа в первом ряду), Зилоти (третий в третьем ряду), скрипач Крейслер (третий справа во втором ряду), дирижер Фуртвенглер (третий справа в первом ряду).

ворящий языком сильным и горячим, хотя и не всем понятным, он действительно призван обогатить и углубить нашу душевную жизнь, и мне кажется, что такое его значение выше и ценнее, нежели в качестве какого-то барьера на пути культуры.

На этом месте я, строго говоря, смело могу поставить точку, так как главное в своем очерке выразил — объяснил, почему я Метнера люблю и за что и каким путем идя его полюбить можно; что же касается до напрашивающегося обзора его произведе-

ний, то, по моему мнению, они слишком заслуживают тщательного и многостороннего обследования, чтобы можно было отвести этому место в конце и без того пространной журнальной заметки. Поэтому, надеясь, что обстоятельства позволят мне когда-либо вернуться к этой полезной и еще более приятной работе, я, наконец, ставлю долгожданную точку.

Н.Я. МЯСОВСКИЙ

*Впервые опубликовано
в журнале «Музыка» 1913 г.*

Краткая биография композитора

Николай Карлович Метнер (Medtner, Metner), (1879, Москва — 1951, Лондон), композитор, пианист, один из главных создателей русской фортепианной музыки первой половины XX в. (наряду с С.В. Рахманиновым и А.Н. Скрябиным). Брат А.К. Метнера и Э.К. Метнера. Автор трех концертов для фортепьяно с оркестром, фортепьянного квинтета, многих сонат, пьес (в том числе знаменитых «сказок»), свыше 100 романсов и песен на слова русских и немецких поэтов. В детстве занимался музыкой с матерью, затем с дядей Ф.К. Гедике, музицировал вместе с братьями — А.К. Метнером и А.Ф. Гедике, в том числе играл на скрипке в детском оркестре А.А. Эрарского, созданном в 1888. В Московской консерватории учился как пианист у А.И. Галли, П.А. Пабста, окончил ее по классу В.И. Сафонова (1900). Имел блестящий успех как пианист, концертировал в России (с 1904 также за рубежом), исполняя произведения Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена, П.И. Чайковского и свои сочинения. Первое публичное выступление со своими сочинениями (4 «Картины-настроения»)

состоялось 26 марта 1903 в Малом зале консерватории; с 1906 давал ежегодные авторские концерты.

Доводя исполнение до совершенства, выступал в Москве один-два раза в сезон. В 1900-х гг. работал в частной музыкальной школе Л.Э. Конюса, в Елизаветинском институте. Один из основателей Народной консерватории (1906). Член совета Российского музыкального издательства, учрежденного в 1909 С.А. Кусевичким. Был связан с деятельностью «Дома песни». В 1909–1910, 1915–1919 профессор класса фортепьяно Московской консерватории, среди учеников – его племянник Н.В. Штемберг, Н.И. Сизов, П.И. Васильев, А.В. Шацкес, Л.Г. Лукомский. Около 1909 познакомился с Рахманиновым, который ценил его как музыканта и поддерживал в годы эмиграции (посвятил ему свой 4-й концерт для фортепьяно с оркестром).

Среди последних выступлений в Москве – авторский концерт 28 января 1921 в Малом зале консерватории, в котором он впервые исполнил три цикла своих сочинений «Забытые мотивы», и концерты 10 и 15 марта в Колонном зале (бывшем Большом зале Благородного собрания), в которых сыграл 4-й концерт Бетховена, свой 1-й концерт с оркестром под управлением брата – А.К. Метнера и несколько своих пьес. В конце 1921 уехал за границу, с 1936 жил в Великобритании.

В феврале 1927 приезжал на трехмесячные гастроли в СССР; с почестями встреченный московской публикой, дал семь авторских концертов. 13 апреля в Большом зале консерватории впервые в Москве исполнил свой 2-й концерт (посвящен Рахманинову) с оркестром Большого театра под управлением А.К. Метнера.

В начале 1900-х годов. жил в Большом Чернышевском переулке (Вознесенский переулок, 20), затем – в Малом Гнездиновском переулке, в доме Спиридонова (д. 10), в 1913–1919 – в Саввинском переулке в районе Девичьего поля, незадолго до отъезда из СССР – в Скатертном переулке у родственников.

Материал подготовил
ВЛАДИМИР МАРКИН

Его звали Тиффани...

Иногда рождаются люди, которые переворачивают в гордом одиночестве историю, культуру, моду, мировоззрение целых наций. Биографии этих людей изучаются, их имена остаются в памяти даже спустя сотни лет, им завидуют,



ими восхищаются. Сейчас речь пойдет именно о таком человеке. Звали его Луи Комфорт Тиффани, и он создал целую империю, которая живет и после его смерти. Тиффани прожил долгую жизнь, практически столетие: жизненный путь его начался в 1848 году, а закончился в самый разгар Великой депрессии – в 1933 году. Тиффани не увидел, как шик стиля, который он пропагандировал, обернулся из позолоты в пепел войны.

Сын богатых родителей, как любой американский юноша, юный Тиффани совершил ряд путешествий в Европу, откуда и привез эту страсть к стеклу. В Европе было на что посмотреть!

Гений Тиффани проявился, когда он сам попытался составить витражи. Старые школы учили плоским мозаикам, кото-

рые скреплялись свинцом. Тиффани сделал по-другому: каждый кусочек он оборачивал в бронзовую полоску, а потом спаивал металл. Мозаика получалась выпуклой, и, что важнее, детали ее могли быть любого размера. До этого соединять мелкие детали было практически невозможно, в витражах использовались круп-

ные куски. Вы сами, дорогой читатель, можете в этом убедиться, если пройдетесь по храмам Европы. Цветная мозаика Тиффани произвела фурор!



Витраж «Женщина приветствует солнце», 1895

Луис Комфорт Тиффани (1848–1933) – знаменитый декоратор американской «золотой эпохи». Он обладал даром предвидения и был одним из самых оригинальных и творческих дизайнеров того периода. В числе первых в Америке Тиффани обратился к элегантно-му и изящному стилю модерн, который процветал в Европе в конце XIX – начале XX века. Кроме того, он известен как первый индустриальный ди-

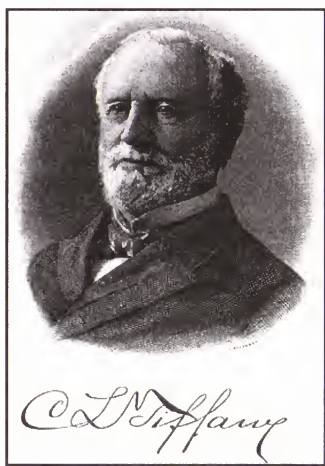
зайнер, совмещавший в своих многочисленных творениях художественную отточенность формы и функциональность. Тиффани был экспериментатором, одержимым стремлением к совершенству и собственным «крестовым походом» за новой эстетикой, которая смогла бы наилучшим образом отразить американский стиль жизни.

Тиффани активно трудился в течение более чем полувека, с 1870 года до середины 1920-х. Он обладал множеством талантов в самых разных областях искусства. В начале творческого пути Тиффани предстал перед



Витраж «Павлин», 1910

публикой в качестве талантливо-го живописца, о чем, к сожалению, мало известно. Кроме того, он был архитектором, занимал-



*Чарльз Льюис Тиффани,
1890*

ся дизайном ландшафтов и интерьеров, создавал новую мебель, ковры и обои. В своей работе он использовал самые разные материалы: эмаль, бронзу, керамику, серебро, дерево и железо. Тиффани разработал дизайн огромного количества различных предметов обихода — от распятий и канделябров до самых ходовых вещей вроде настольных телефонов, часов и рам для картин.

Без сомнения, его изысканные творения высоко оценила пу-

блика, однако настоящую славу Тиффани принесли стеклянные изделия. Стекло, благодаря своим уникальным свойствам, открывало бесконечные возможности для творчества и реализации новых идей. Под руководством Тиффани опытные мастера производили тысячи витражей и ламп, столовых приборов, мозаики и превосходной бижутерии.

Луис Комфорт Тиффани, старший сын Гарриет и Чарльза Льюиса Тиффани, родился в Нью-Йорке 18 февраля 1848 года. Его отец был основателем престижной компании «Тиффани и К°», занимающейся изготовлением и продажей ювелирных украшений, часов и серебра. В 1837 году, вскоре после открытия компании, имя Тиффани во всем мире стало синонимом роскоши, мастерства, хорошего дизайна и великолепного вкуса. К 1870 году магазин «Тиффани» на Пятой авеню стал местом, где президенты и члены королевских семей приобретали подарки для глав дружественных держав. Среди клиентов Тиффани были английская королева Виктория, российский царь и хедив Египта. К началу 1900 года в четырех отделениях «Тиффани и К°», расположенных в

разных точках земного шара, работало более 1000 человек, а личное состояние самого «короля бриллиантов» составляло около одиннадцати миллионов долларов. Юный Луис вырос в роскоши, окруженный красивыми и изысканными вещами. Тем не менее, к разочарованию отца, он не выказывал никакого интереса к семейному бизнесу. Более того – он заявил, что собирается посвятить себя искусству и поиску истинной красоты.

В 1865 году Тиффани-младший впервые побывал в Европе, путешествовал по Англии, Ирландии, Франции и Италии. В Лондоне он посетил Музей Виктории и Альберта. Огромное собрание римского и сирийского стекла произвело на молодого художника неизгладимое впечатление. В наши дни в этом музее среди прочих экспонатов выставляется прекрасная коллекция стеклянных изделий самого Тиффани.

Тиффани решил заняться той областью художественного ремесла, которая была куда менее развита, чем живопись, надеясь, что в новой специальности он сможет гораздо ярче проявить свои таланты. Долгое время вклад в американскую живопись

Тиффани-художника оставался практически за кадром. Люди знали стеклодува и дизайнера Тиффани, и лишь сравнительно недавно его творческие заслуги были оценены в полной мере.

1870–1880 годы стали для Соединенных Штатов эпохой подъема промышленности и торговли. В результате экономического бума резко возрос спрос на предметы роскоши со стороны промышленных гигантов и богатых семейств. Тиффани был



*Слева направо:
внучка Льюис Ласк Платт,
Луис Комфорт Тиффани,
Сара Хардли – медсестра
и возлюбленная, 1930*

не только художником, но и прекрасным бизнесменом, отлично чувствующим конъюнктуру рынка. Кроме того, он всегда мог воспользоваться именем отца.

дел Зигфрид Бинг. В течение нескольких лет, с 1895 по 1904 год, он старался развивать и пропагандировать изобразительное и декоративное искусство, которое



На фоне всеобщего экономического подъема возрос интерес к роскоши в быту. Созданная Луисом в 1879 году вместе с Самуэлем Колеманом и Кандансом Уиллером фирма «Луис К. Тиффани и Ассошиэйтед Артистс» предлагала широкий выбор дорогих высокохудожественных изделий для интерьеров домов – мебель, текстиль, стекло, разработку дизайна интерьеров. В 1882 году фирма Тиффани получила заказ на оформление интерьера Белого дома от президента США Честера Артура (через 20 лет декорации Тиффани были уничтожены при воссоздании неоклассического стиля Белого дома). В течение 1880–1890-х годов Тиффани обставлял дома Вандербильтов, Осборнов, Тейлоров, Карнеги, Марка Твена и др.

Тиффани был пионером художественного течения, ныне известного как ар нуво (фр. *art nouveau* – новое искусство), или модерн. Названием движения стало имя парижской галереи «L'Art Nouveau», которой вла-

считал «глотком свежего воздуха», необходимым для современного человека.

В 1882 году фирма Тиффани получила от президента США Честера Алана Артура заказ на переоформление неко-

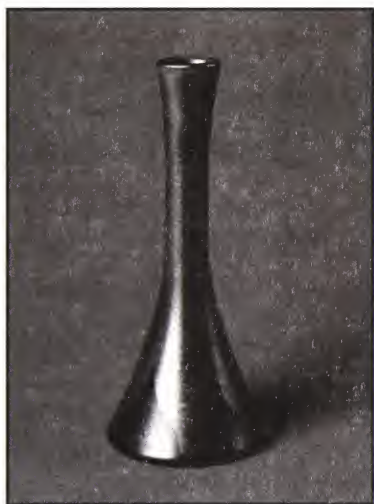
торых частей Белого дома. Президент Артур, коренной житель Нью-Йорка, был хорошо знаком с работами Тиффани и, судя по всему, любил их. Тиффани отгородил общедоступную часть Белого дома от закрытых апартаментов большой стеклянной ширмой, состоявшей из трех частей. Кроме того, он украсил стены зеркальными светильниками. К сожалению, через каких-то двадцать лет пришедший к власти Теодор Рузвельт изменил дизайн Белого дома.

Тиффани был не в восторге от современной технологии окраски готового стекла, так как считал, что такой метод не дает необходимой прозрачности. Он хотел, чтобы вместо этого само стекло передавало текстуру и цвет. Тиффани потратил много времени на то, чтобы найти способ повторить или даже превзойти успех средневековых стеклодувов. Вера в почти чудесные внутренние свойства стекла привела дизайнера к величайшему открытию — разработке нового вида стекла, который он назвал «фавриль». Слово *favrile* по-латыни означает «сделанный руками».

У большинства людей по всему миру имя Тиффани ассо-



Ваза. Стекло фавриль, 1897



*Луис Комфорт Тиффани.
Ваза, 1900*

циируется в первую очередь с его потрясающими абажурами. На самом деле абажуры – почти случайный продукт. Они были сделаны из кусочков стекла, оставшихся после нарезки отдельных элементов окон.

большему числу людей наслаждаться красотой стекла фавриль. Главной темой в оформлении ламп были цветы и растения, окрашенные во множество цветов и оттенков. Кроме того, Тиффани создавал лампы, укра-



*Настольная лампа
«Фрукты», 1900–1915*



*Настольная лампа
«Лилии в пруду», 1900–1905*

Тиффани начал торговать своими знаменитыми абажурами в середине 1890-х и около 1898 года добился лидирующего положения на рынке. Продажи ламп Тиффани достигли пика между 1900 и 1914 годами, хотя их производство продолжалось до 1930-х. Эти лампы позволили

шенные геометрическим орнаментом. Основание лампы чаще всего было металлическим, иногда его украшала мозаика. Очень редко оно конструировалось под конкретную модель абажура, обычно его можно было соединить с любым из абажуров Тиффани. Никто не знает точ-

но, сколько именно ламп было произведено, но каталог 1906 года предлагал покупателям более трехсот моделей.

Тиффани сконструировал множество разнообразных видов ламп и абажуров – от про-

ют за огромные деньги именно эти «цветочные» лампы с их неповторимыми, изукрашенными орнаментом бронзовыми основаниями, иногда включающими прекрасную мозаику. Тиффани использовал в качестве «мо-



Настольная лампа
«Нарциссы», 1905



Настольная лампа
«Нарциссы», 1910–1915

стых до вычурных, от неброских до роскошных. Были светильники в форме конуса и шара, настольные и напольные лампы, люстры. Некоторые модели люстр Тиффани называл «висящими букетами». Как бы то ни было, коллекционеры в наши дни разыскивают и скупа-

делей» для ламп самые разные цветы: герань, магнолию, мак, ломонос, молочай, водяные лилии, желтый нарцисс, тюльпаны, пионы, настурции, бегонию, гортезию, ракичник, розы, яблочный и вишневый цвет, глицинию. Он также брал за образец бамбуковые листья и винную лозу, а



*Настольная лампа
«Бамбук», 1905–1910*

кроме того – экзотические фрукты, такие как ананас. Некоторые модели абажуров, например «Елизаветинский», «Сокровище империи», «Венецианский» и «Русский», стилизованы под различные исторические эпохи.

Одной из самых популярных моделей была лампа «Стрекозья тень», выпускавшаяся в самых разных формах, разных цветов и размеров. А самая сложная модель состояла более чем из тысячи кусочков стекла.

Лампа «Лотос» – образец одной из самых великолепных комбинаций основания и абажура, когда-либо созданных



*Портрет Луиса Комфорта Тиффани
работы Жака Сороллы, 1911*

Тиффани. Лампа «Лотос» была продана в декабре 1997 года на аукционе «Кристи» в Нью-Йорке за 2 807 500 долларов – рекордную цену для лампы Тиффани. Даже во времена своего создания (1906) производство этой лампы было очень трудоемким. Она стоила 750 долларов и была самой дорогой моделью. Студия Тиффани одновременно производила по одной такой лампе, начиная производство новой только тогда, когда предыдущая была закончена. Следующими по сложности и стоимости были модели «Паутина» и «Бабочка», каждая из которых стоила по пятьсот долларов. Более дешевые модели – «Глициния» и «Лилия». Они стоили по 400 долларов.

Тиффани был семейным человеком, его личная жизнь сложилась непросто, и даже трагически. Двое из его детей умерли в младенчестве. Первая жена, Мэри Вудбридж Годдард, умерла в 1884 году, оставив его после двенадцати лет брака с тремя детьми.

В 1886 году он женился на своей дальней родственнице, Луизе Уэйкман Нокс, которая родила ему еще троих детей и умерла в 1904 году. Во время бо-



*Настольная лампа
«Глициния», 1902*

лезни в 1910 году его выходила ирландка Сара Хэндл, ставшая возлюбленной и компаньонкой Тиффани. Несмотря на то, что он страстно этого желал, они так и не поженились.

После смерти отца (1902) Тиффани принял руководство делами и его фирмы. Благодаря «стилю Тиффани» американский декоративный дизайн впервые стал предметом подражания и активного внимания в Европе.

Умер Тиффани в Нью-Йорке 17 января 1933 года.

ТАТЬЯНА СИЗИКОВА

Эпизод из жизни художника

В 1917 Жан Кокто уговаривает Пикассо поехать с ним в Рим для исполнения декораций к балету «Парад» на музыку Эрика Сати для Сергея Дягилева...

Сотрудничество Пикассо с Русскими балетами (декорации и костюмы для «Треуголки», 1919) воскрешает в нем интерес к декоративизму и возвращает его к персонажам своих ранних



Эскиз постановки для балета «Парад», 1917

работ («Арлекин», 1913). «Пасеистический по замыслу», как говорил Лев Бакст, занавес для «Парада» отмечает возникший еще в 1915 («Портрет Воллара», рисунок) возврат к реалистическому искусству, к изящному и тщательному рисунку, часто «энгристскому», к монументальности форм, навеянной античным искусством («Три женщины у источника», 1921). Это выражается то с оттенком народной грубоватости («Флейта Пана», 1923), то в буффонаде («Две женщины на пляже», 1922).

Эйфорическая и консервативная атмосфера послевоенного Парижа, женитьба Пикассо



Пабло Пикассо.
Автопортрет, 1899

Жан Кокто — поэт, романист, драматург, кинорежиссер и эссеист. Родился в расположенном под Парижем местечке Мэзон-Лаффит. Формирование Кокто как художника произошло в 1910-е годы под влиянием спектаклей русского балета, музыки И. Стравинского, живописи П. Пикассо и поэзии Г. Аполлинера.





Поль в костюме Арлекина, 1924



Пабло Пикассо. Эскиз костюма к балету «Парад», 1917



Эрик Сати, автопортрет.

Эрик Сати – французский композитор и пианист, один из реформаторов европейской музыки I-й четверти XX столетия. Его фортепианные пьесы оказали влияние на композиторов стиля модерн. Сати придумал жанр «фоновой» музыки, которую не надо специально слушать, ненавязчивой мелодии, звучащей в кафе или ресторане

на буржуазной Ольге Хохловой, успех художника в обществе — все это отчасти объясняет этот возврат к фигуративности, временный и притом относительный, поскольку Пикассо продолжает писать в то время ярко выраженные кубистические натюрморты («Мандолина и гитара», 1924).

Наряду с циклом великанш и купальщиц, картины, вдохновленные «помпейским» стилем («Женщина в белом», 1923), многочисленные портреты жены («Портрет Ольги», 1923) и сына («Поль в костюме Пьеро») являются собой одни из самых пленительных произведений, когда-либо написанных художником. Даже учитывая то, что своей слегка классической направленностью и пародийностью они несколько озадачили авангард того времени.

В этих работах впервые обнаруживается настроение, которое проявилось с особой силой уже позже и которое было присуще многим художникам, и в частности Стравинскому, в пе-



Портрет Ольги, 1923

риод между двумя войнами: интерес к стилям прошлого, ставшим культурным «архивом», и необыкновенная виртуозность в их переложении на современный язык.

РАИСА НАБОКОВА
(Израиль)



ПРАЗДНИЧНЫЙ КАЛЕЙДОСКОП

Праздник танцев

*примерный сценарий большого праздника танца
в начальной школе*

Действующие лица:

1. Королева Терпсихора
2. Пируэт – смотритель цветочной поляны
3. Шенэ – его сестра
4. Расхляба – разбойник
5. Короткошей – разбойник
6. Дети – исполнители танцев.

Сцена оформлена, как цветочная поляна: зелень, цветы. Возле кулис с двух сторон – скамейки, рядом с ними стоят лейка, ведро, корзина. На одной скамейке спит Пируэт, на другой – Шенэ. Звучит вальс Шопена, на сцену выходят девочки в белых платьях с розами в руках, танцуют. После танца все девочки отдают цветы одной танцовщице, и та, видя, что Пируэт и Шенэ спят, осторожно кладет цветы в корзину и убегает вместе с другими танцовщицами. Свет становится ярче. Пируэт просыпается, потягивается, подбегает к Шенэ.

Пируэт. Шенэ, вставай! Дети уже собрались! Да и Терпсихора скоро приедет... Просыпайся!

Шенэ *(с трудом просыпается).* Пируэттик, мне такой чудесный сон приснился!

Пируэт (*нервно*). Какой еще сон?

Шенэ. Как будто на нашу цветочную поляну прилетели феи в белых платьях. Ах! Как они танцевали!.. А в руках у них были красивые цветы. Кажется, розовые розы.

Пируэт. Хватит говорить про сон. Ты забыла, что сегодня здесь будет большой праздник?!

Шенэ. Нет, не забыла. Мы же с тобой вчера готовили поляну. Устали, даже заснули прямо тут.

Пируэт. Я уберу инвентарь (*берет лейку и ведро, уносит их и возвращается*).

Шенэ. Ребята, здравствуйте! Вы приехали в нашу страну Танландию на праздник. Вот и хорошо. У нас почти все готово.

Пируэт. Шенэ, ты не знаешь, откуда здесь корзина с цветами?

Шенэ (*подходит ближе к брату*). Не знаю. Вчера корзина была пустая... О! Точно такие розы я видела в руках у танцующих Фей.

Пируэт. Погоди-ка! На лепестках роз что-то написано. (*Читает*.) «Дорогие мои Пируэт и Шенэ, я немного задержусь. Если ребята уже собрались, поиграйте с ними, пожалуйста, до моего приезда. С любовью Терпсихора».

Шенэ. Кажется, то был не сон...

Пируэт (*утвердительно кивает головой*). А в белых платьях – не феи, а посланницы Терпсихоры – маленькие музы.

Шенэ. Пируэтик, чем же мы будем развлекать детей?

Пируэт. Что-нибудь придумаем... (*Выходит на авансцену*.) Ребята, давайте знакомиться. Меня зовут Пируэт, я смотритель цветочной поляны, это Шенэ, моя сестренка.

Шенэ. Теперь мы хотим узнать, как вас зовут.

Пируэт. Сделаем так: по моей команде вы все одновременно произнесете имя, каждый – свое. (*Командует – зрители произносят имена*). Вот и познакомились! Скажите, вы любите цветы?

Шенэ (*после того, как дети ответят*). Тогда мы загадаем вам загадки про цветы.

Предлагают ребятам отгадать 3–4 загадки. Во время отгадывания загадок из-за кулис высовываются Расхляба и Короткошей, начинают пускать бумажные самолетики, бросать на сцену разные прутики, скомканные газеты (делают они это на заднем плане, поэтому Пируэт и Шенэ не видят их).

Шенэ (почувствовав неладное, оборачивается и в ужасе произносит). Ой! Что случилось с нашей поляной?

Пируэт (осматривается). А-а-а... Я догадываюсь. (Подходит к кулисам.) Ну-ка выходите, разбойнички! (Те выходят на сцену). Расхляба, Короткошей! Вы опять мешать нам будете?

Расхляба. Ну, это... мы же думали, что праздник уже в разгаре и что нас опять не позвали!

Короткошей. А нам же хочется! Вот мы и решили о себе напомнить.

Шенэ. Таким-то образом?! Мы ждем Терпсихору. Она вот-вот появится.

Пируэт. Но вас с таким поведением...

Пируэт не успевает договорить. Звучит музыка. Появляется Терпсихора. Разбойники, немного испуганные, садятся на скамейку.

Терпсихора (не замечая разбойников). Добрый день, мои милые друзья! Извините меня за опоздание. Дело в том, что я разыскивала Расхлябу и Короткошею, хотела в этот раз официально пригласить их на наш праздник. Но их нигде нет.

Пируэт. Да здесь они, здесь! Вот, полюбуйтесь.

Терпсихора. Так это же хорошо! (Обращается к разбойникам) Вы пришли с хорошими намерениями?

Расхляба. Да! Поверьте нам!

Короткошей. Мы даже вырастили большущую ромашку специально для праздника.

Терпсихора. Это хорошее дело. А где же ромашка?

Короткошей. Расхляба, ты принеси ромашку, а я пока уберу здесь мусор.

Терпсихора. Я вас не узнаю! Молодцы разбойнички!

Расхляба (выносит ромашку). Вот, смотрите!

Пируэт и Шенэ. Очень красивый цветок!

Терпсихора. Да, интересная ромашка! А хотите, я сделаю ее волшебной?

Разбойники (вместе). Хотим!

Терпсихора. Минуточку!.. Сюрле, сюрле, ку де пье. Пурле, пурле, пур ле пье! Готово!

Шенэ. Но ромашка осталась прежней!

Разбойники. Вроде ничего не изменилось.

Терпсихора. Это только на первый взгляд. Позже вы все поймете. Прошу вас, садитесь! *(Все садятся. Пируэт и Шенэ – рядом с Терпсихорой, чтобы помочь ей).* Я объявляю праздник танца открытым! А первыми на эту полянку выйдут *(смотрит на ромашку, читает на лепестке)* ребята из 1-го «А» класса и исполнят танец «Камаринская».

Исполняется танец «Камаринская».

Терпсихора. Теперь я приглашаю на полянку бабочек. Они прилетели к нам из 1 «В» класса

Исполняется «Танец бабочек».

Расхляба *(соскакивает с места после танца).* Ах, хороши бабочки! А я вот, например, хочу превратиться в стрекозу и порхать среди цветов.

Короткошей. Ты будешь летать, а я – прыгать, потому что стану кузнечиком, *(Мечтательно.)* Мы с тобой сделаем танец «Кузнечик и стрекоза».

Расхляба. Хорошая идея! А ты знаешь, как танцы придумываются?

Короткошей. Нет. Мы спросим у Терпсихоры... после праздника. Сейчас она очень занята.

Терпсихора. Посмотрим на ромашку. Следующий номер – «Восточная фантазия».

Исполняется восточный танец.

Короткошей. Я в восторге! Как танцевали, а!

Расхляба. Да! Восток – дело тонкое!

Короткошей. А что если нам попробовать?

Расхляба. Не-а! Не получится!

Короткошей. Ну я, например, запомнил, как они руками делали, а ногами... не помню.

Расхляба. А...Знаешь что... На Востоке садятся вот так *(садится по-турецки).* Садись рядом!

Терпсихора *(обращаясь к разбойникам, сидящим на полу).* Спины-то подтяните!

Разбойники подтягиваются, делают 2–3 движения. Зрители аплодируют.

Терпсихора. Друзья, вы делаете успехи! Даже неловко вас теперь называть Расхлябой и...

Расхляба (*поднимается с пола*). Вот-вот! Мы вообще хотели ребятам кое-что предложить!

Короткошей. Можно, я скажу?

Терпсихора. Конечно можно.

Короткошей. Пусть ребята придумают нам новые имена.

Расхляба. Надоело нам быть Расхлябой и Короткошеем. Думайте, ребятки. В конце праздника проведем конкурс на лучшее имя.

Короткошей. Для победителей у нас есть подарочек!

Терпсихора. Прекрасно! Ребята согласны. Я объявляю следующий номер. (*Смотрит на ромашку.*) В нашу Танцландию приехали гости из Кукляндии. Встречаем их аплодисментами.

Исполняется «Танец кукол».

Короткошей. Давайте спросим у девчонок, какими куклами они любят играть?

Расхляба. Я и без расспросов знаю – Барби им подавай! На дружки и смотреть не желают.

Короткошей. Э-эх! Жалко, что позабыты другие куклы! Раньше матрешки были, а теперь...

Терпсихора. Успокою я вас. Про матрешек тоже не забывают пока. (*Смотрит на ромашку.*) Сейчас по программе «Танец матрешек».

Исполняется «Танец матрешек».

Короткошей (*вскакивая с места, нервно*). Что-то я в толк не возьму: праздник проходит на цветочной поляне, а про цветы совсем забыли!

Расхляба. Это дело поправимое. Давайте у ребят спросим, в каких сказках говорится про цветы. (*Дети отвечают: «Аленький цветочек», «Двенадцать месяцев» и т.д.*)

Расхляба в это время ходит и что-то мучительно вспоминает.

Короткошей. Расхляба, что с тобой?

Расхляба. Не могу вспомнить название сказки... где девочка из цветочка появляется.

Дети. «Дюймовочка»!

Расхляба. Точно! Интересно, можно ли придумать танец такой – Дюй-мо-воч-ка?

Терпсихора. Да! И сейчас мы увидим танцевальную композицию с таким названием.

Исполняется композиция «Дюймовочка».

Терпсихора. На поляну выходят карапузы из 2 «А» класса. Встречаем аплодисментами!

Исполняется танец «Карапузы и Медузы».

Короткошей. Ой, как мне понравились карапузы! Эй, Расхляба! Может, мы теперь будем именоваться: я – Карапуз, а ты – Медуз?!

Расхляба. Ты что? Давай у ребят спросим. Мы же должны конкурс на лучшее имя устроить.

Короткошей. Виноват. Забыл. Сейчас сюда выйдут те, кто придумал нам имена.

Проводится конкурс. Лучших награждают жевательной резинкой.

Короткошей. Был бы я большим начальником, я бы наградил вас поездкой в Диснейленд...

Расхляба. Да что там Диснейленд! Я бы всех отправил в Голливуд и приказал бы взять на главные роли в какой-нибудь сногшибательный фильм.

Короткошей. Увы, мы не начальники...

Терпсихора. Не расстраивайтесь! У вас еще все впереди. Не знаю, как на счет Диснейленда, а заглянуть в Голливуд мы имеем возможность.

Исполняется танец «Голливуд».

Терпсихора. Спасибо, ребята! Отлично танцевали! Какое разнообразие лиц и красок сегодня! Матрешки были, куклы были, бабочки, карапузы... А еще у нас на празднике выступают клоуны. Встречайте их, ребята!

Исполняется «Танец клоунов».

Расхляба. Клоуны, как вы ногу так высоко поднимали и она у вас не отстегнулась?

Короткошей. Ты лучше спроси, как они на этот... шнур садятся (*пробует сесть на шпагат*)?

Клоун. Чтобы так сделать, нужно серьезно танцами заниматься.

Разбойники (*многозначительно*). А-а-а!

Клоун. Дорогая Терпсихора! Можно провести с ребятами танцевальный конкурс?

Терпсихора. Даже нужно.

Клоун объясняет, как нужно танцевать в паре, опираясь головой или спиной о надувной шарик. Сначала пробуют Расхляба и Короткошей, Пируэт и Шенэ, потом – все желающие.

Далее Терпсихора предлагает всем еще немного потанцевать. Если пространство в зале не позволяет танцевать стоя, то все танцуют, сидя на своих местах. Терпсихора всех благодарит и прощается.

ЛЮБОВЬ ТРОФИМЕНКО

(г. Новосибирск)





День святого Патрика

День святого Патрика – праздник, отмечаемый 17 марта в Ирландии, на острове Монсеррат и в канадской провинции Ньюфаундленд и Лабрадор как государственный праздник, посвященный святому Патрику. В России День святого Патрика отмечали впервые в 1992 году шествием по Арбату.

Официальная версия возникновения праздника такова.

17 марта 415 года н. э. в Уэльсе в семье римских граждан Кальфурниуса и Кончессы родился мальчик – Мэиуайн Суккат. Отец Мэвина был мелким землевладельцем и дьяконом местной церкви, однако занимал эту должность в основном из-за денег, так что юный Патрик не был особенно глубоко верующим.

Примерно в 16 лет он был захвачен в плен пиратами и привезен в Ирландию, где попал в услужение к вождю по имени Милчу. Юный Патрициус был вынужден стать пастухом и дни напролет проводил со стадом овец. Вот тогда он и поверил в Бога, начав молиться.

В своей «Исповеди» он написал: «Я молился по многу раз в день. Любовь к Господу и



страх Божий все больше и больше приходили ко мне, и вера моя

укреплялась». Спустя шесть лет, как повествует легенда, юноша услышал голос, который, как он полагал, принадлежал Богу: «Скоро ты вернешься домой».

А потом голос добавил: «Смотри, твой корабль ждет». Молодой пастух бежал и добрался до побережья, он упрашивал моряков взять его на борт, уверяя, что



его семья оплатит расходы, однако капитан отказал. Тогда Патрик, как гласит легенда, снова стал молиться, и капитан неожиданно изменил свое решение и принял пассажира. Попав домой, Патрик, несмотря на радость семьи, вновь обретшей сына, твердо решил стать на духовный путь. Он познакомился с французским епископом Германусом (Сен-Жерменом), который укрепил его в этом стремлении. А позже вернулся в Ирландию в

качестве миссионера по поручению Папы I.

В Ирландии он почитается как святой, принесший Ирландии христианскую веру. Правда, христианские монастыри существовали и до него, но, видимо, никто до него не смог достучаться до суровых сердец потомков кельтов и друидов. Умер, опять же пред-

положительно, 17 марта 493 года. Неофициально местом рождения Патрика называют Bannaviem Taberniae. Историки задаются вопросом — где же искать это поместье или графство? Они выдвигают разные точки зрения относительно месторасположения этого графства. Это могло быть и территория Древней Британии, и территория Шот-

ландии, а может быть, и вообще какая-то западная страна.

Никто не знает и даты его возвращения в Ирландию, неизвестно, был ли он один или приехал с товарищами. И наконец — был ли трилистник привезен Патриком на ирландскую землю или этот цветок стали приписывать святому только после его смерти? Некоторые ученые смеют предположить, что святого Патрика как такового не существовало, а, веро-

ятнее всего, это была группа из трех монахов.

И они не были первыми миссионерами на Ирландской земле. До них уже существовали записи о появлении первых миссионеров, например известно имя британского кельта Конгара, которого связывают прежде всего с проведением первой в истории Ирландии христианской литургии. Чуть позже это событие будет приписано святому Патрику.

Существует история и о другом миссионере Паладиусе: Этот человек еще в 380 году ввел христианство в Ирландии, но он не угодил церкви и был отлучен от нее. Самое главное, что он носил титул патрисиуса. У Паладиуса существовал последователь, тоже из кельтов — Зукат. И он тоже носил титул патрисиуса. Жизнеописание этого монаха как две капли воды схоже с жизнеописанием святого Патрика.

Историки вспоминают и еще одного Паладиуса. Этот занимался миссионерской деятельностью, но не являлся все-таки монахом. То есть Патрик, вполне возможно, не конкретный человек, а собирательный образ нескольких миссионе-

ров, оставивших заметный след в истории христианизации Ирландии. И имя Патрик — вовсе не имя, а римский титул, который со временем приобрел значение имени.

Однако, как бы то ни было, с именем святого Патрика связано множество легенд, например что он с помощью трехлистно-



го клевера объяснял людям понятие Святой Троицы. «Так же как три листа могут расти от одного стебля, так и Бог может быть един в трех лицах», — это фраза святого уже стала хрестоматийной. И в Ирландии существует традиция прикреплять к одежде листок трилистника, символизирующий крест, цвет католицизма, да и символичный цвет самой «изумрудной страны». Есть и церковный гимн, в котором повествуется

о том, что святой Патрик при помощи трилистника прервал языческий ритуал, который совершался в селении Тара, королевской столице Ирландии тех времен.

Говорят, что как-то друид Локру начал оскорблять святого, а вместе с ним и всю христиан-

затем упал на землю, размозжив себе голову о камень.

Однажды во время Великого поста святой Патрик постился в течении сорока дней и ночей на вершине горы Кроу Патрик. Бог испугался, что он может умереть и оставить незаконченным свое жизненное предназначение, поэтому попросил Патрика прекратить пост, но тот согласился на это только при трех условиях: ирландцы не должны жить постоянно под гнетом, страна будет затоплена за семь лет до конца света, чтобы избежать разрушения, и чтобы самому Патрику было разрешено судить всех в последний день. Поэтому гору стали называть Кроу Патрик.

Каждый год десятки тысяч паломников, многие из которых босиком поднимаются на святую гору Кроу Патрик высотой 765 м над уровнем моря. Предание гласит, что именно на этой горе святой Патрик совершил одно из своих чудес – повелел змеям со всей Ирландской земли собраться у его ног, а затем изгнал их.

Согласно легенде одна большая и хитрая змея никак не хотела покидать Изумрудный остров. Святому пришлось прибегнуть



скую веру в самых неподобающих выражениях. Естественно, набожный христианин не мог вытерпеть такого богохульства и взмолился к Господу с просьбой покарать язычника. Внезапно Локру был поднят в воздух, а

к хитрости. Он соорудил большой ящик и сказал змее, что она никак не сможет поместиться в нем. Упрямая рептилия поддалась чувству противоречия и стала спорить с миссионером. Как только змея залезла в ящик,



святой быстренько прикрыл его и бросил в море.

Возможно, предание что-либо преувеличивает. Но существует реальный факт – змей в Ирландии нет (правда, скептики утверждают, что их там никогда не было). Благодаря миссии святого Ирландия стала «Островом Святых», землей монахов и родной миссионеров, несших свет христианства в другие страны. Существуют указания на то, что они доходили и до земель нынешней России. Из писаний святого Патрика сохранились его автобиография – «Исповедь», одно по-

слание и молитва «Щит святого Патрика» («Мольба оленя»). Согласно легенде эту молитву святой читал, когда шел с учениками мимо засады, которую устроил король-язычник, желая помешать миссии Патрика. Вместо путников воины в засаде увидели лишь проходившее мимо оленьё стадо. По благочестивому убеждению, тот, кто с верой повторяет эту молитву святого, будет огражден от всякого зла.

Святой Патрик – один из самых почитаемых во



всем мире святых. Западная церковь отмечает день его памяти 17 марта, в ряде православных Церквей его память чтится 30 марта по новому стилю (17 марта по старому стилю).

Традиции праздника

Связь Дня святого Патрика с религией

Несмотря на то, что сейчас это событие празднуется довольно с широким размахом и пиршеством, раньше День святого Патрика все же являлся единственно церковным днем на протяжении веков. 17 марта чтилась память крестителя и святого покровителя Ирландии, умершего в этот день. Кроме того, этот день всегда приходился на Великий пост, время, когда массовые гуляния и шумные праздни-

чительные заведения в этот день не работали. Традиция зайти после мессы в паб и пропустить с товарищами за здоровье Патрика пару стаканчиков виски появилась намного позднее. Кстати, именно виски, а не пиво — традиционный напиток этого дня.

Пока мужчины чтили память святого в пабе, женщины отправлялись домой и готовили праздничный обед. Несмотря на пост, находчивые ирландцы позволяли себе праздничный обед с мясом, поскольку считалось, что в свой праздник святой Патрик превращает в рыбу любое мясо, опущенное в кастрюлю (традиция, зафиксированная еще в XII веке). Про масло и другие продукты ничего такого не говорилось, но изголодавшиеся за несколько недель поста люди уплетали их с великим удовольствием. После обеда семьями отправлялись в гости или принимали гостей у себя.

В гостях много пели и плясали, не забывая прикладывать к кувшинам с виски, а под вечер наступало время старинных преданий, сказок и страшных историй. Перед тем как расходиться, на дорожку вы-



ства не приветствуются. Самым многолюдным шествием в этот день было шествие прихожан в церковь к мессе. Сейчас в это трудно поверить, но в старину

пивался последний стакан виски. В него клался трилистник, который человек носил на шляпе или на лацкане пиджака, виски выпивалось, а трилистник вынимался и бросался через левое плечо. Это называлось «утопить трилистник».

Еще один обычай – всем членам семьи на рукавах сгоревшей спичкой рисовался крест.

Обычай носить трилистник

Эта практика впервые упоминается в конце XVII века в стихотворении, датированном 1689 годом. До этого в честь своего святого покровителя ирландцы носили так называемые кресты святого Патрика, украшенные лентами или тесьмой. Существовало несколько разновидностей таких крестов. Кресты, которые делали для себя мальчишки, представляли собой круги (или квадраты с нарисованным в середине кругом) из плотной бумаги. Радиально расходящиеся изогнутыми линиями они делились на несколько секторов, и каждый окрашивался в свой цвет натуральным красителем. Для желтого использовался яичный желток, для зеленого – жеванная весенняя зелень и т.д.

В подборе материалов тоже заключался некоторый символизм. Такой крест, напоминавший тра-



диционный, носился на шляпе, как кокарда.

Девочки вырезали из бумаги две прямоугольные планки, скрепляли их под прямым углом и украшали лентами. В центре прикрепляли розетку из зеленого шелка. Ее носили на правом плече или на груди. Взрослые плели кресты из веток плакучей ивы и прикрепляли под потолком кухни (каждый год прибавлялся новый крест). До XVIII века ношение трилистника считалось простонародным (вульгарным) обычаем.

Впервые как официальную эмблему трилистник стали использовать отряды Ирландских добровольцев, сформированные в 1778–1779 годах. Это было на-

родное ополчение (милиция), организованное для защиты Ирландии от внешнего врага (в первую очередь в лице Франции) вместо регулярных войск, брошенных на борьбу с восставшими североамериканскими колониями.

Это была очень престижная организация, состоявшая только из зажиточных граждан, поскольку находилась на «самофинансировании», то есть каждый доброволец сам себя обеспечивал обмундированием и оружием. Другая ее особенность была в том, что она состояла исключительно из протестантов, так

добровольцам поучаствовать так и не довелось, но они успели продемонстрировать высо-



кую политическую активность. В 1791 году часть белфастских добровольцев объединилась в Ирландское братство, приглашенный в их ряды дублинец Теобальд Уолф Тон предложил им новое название и новую политическую программу.

Так возникло Общество объединенных ирландцев — основная организующая и направляющая сила восстания 1798 года. Ирландские добровольцы были распущены в 1793 году. Бывшие соратники оказались по разные стороны баррикад во время восстания 1798 года, а трилистник из эмблемы народного ополчения превратился в эмблему повстанцев. В то время веточка



как до 1793 года католикам было запрещено носить оружие. В военных действиях Ирландским

трилистника носилась на шляпе, а не на груди. Так, во время своего визита в Дублин в 1820 году король Георг IV ехал стоя в карете, шеголяя трилистником, украшавшим его шляпу.

С ростом национального самосознания трилистник стал символом мятежного духа свободолюбивых ирландцев. В середине XIX века трилистник уже настолько ассоциировался с националистически и революционно настроенными массами, что королева Виктория запретила специальным указом использовать эту эмблему в ирландских полках британских регулярных войск. Один этот указ сделал для популяризации нового национального символа больше, чем тома романтических стихов. Правда, уже в 1900 году та же королева Виктория другим своим специальным указом обязала всех солдат-ирландцев, служащих в британской армии, 17 марта носить трилистник в память о погибших в Англо-бурской войне.

Парады в день святого Патрика – американская традиция

Первые парады, проводившиеся 17 марта, были военными. Существует версия, что

такие шествия с военными оркестрами в святой для каждого ирландца день устраивали для



поднятия боевого духа ирландских иммигрантов и стимуляции их вступления на военную службу. За честь считаться первым городом, в котором был



проведен парад на день святого Патрика, сейчас соревнуются Нью-Йорк (1762) и Бостон

(1737 или 1776). Кстати, Соединенных Штатов как таковых тогда еще не существовало, это были всего лишь английские колонии в Новом Свете. О первом нью-йоркском параде рассказывают, что он возник совершенно-



го стихийно: солдаты-ирландцы с музыкой, песнями и флагами проследовали по центральной улице города в кабачок, чтобы как следует отметить праздник и почтить своего святого, песни были радостно подхвачены присоединившимися к ним гражданскими лицами ирландского происхождения.

Этот парад настолько понравился всем участникам, что стал проводиться ежегодно. Первый бостонский парад мог произойти 17 марта 1776 года, в день, когда британцы покинули город...

Попутно можно заметить, что до середины XIX века большинство ирландских иммигрантов в Америке были протестантами, представителями так называемого среднего класса. Только после великого голода 1845 года туда прибыло около миллиона бедняков-католиков, спасавшихся от голодной смерти на родине.

Символика праздника

Первый и основной символ этого праздника — сам святой Патрик, но по мере того как 17 марта становилось не столько днем почитания святого, сколько днем Ирландии вообще, традиционными атрибутами стали трилистник, арфа, зеленый цвет, шилейла, лепреккон с горшком золота. Слово «шилейла», скорее всего, мало известно человеку, живущему в России. Шилейлой называется посох, сделанный из дубового дерева. К тому же в старину в графстве Уиклоу существовала дубрава с таким названием. Шилейла нужна была для игры в керлинг (ее исполь-

зовали как клюшку), также она служила дорожным посохом и иногда оружием. Некоторые но-



сили даже два посоха: один нужен был для нанесения ударов, а другой — для отражения. В наше время для изготовления шилейлы используют не дуб, а терн.

Трилистник не является официальной эмблемой Ирландии

Государственный герб — золотая 12-струнная арфа на голубом поле, именно она украшает все правительственные документы и президентский штандарт. Как герб короля Ирландии золотая

арфа на лазурном поле впервые упоминается во французском каталоге гербов, датированном 1280 годом. Золото в геральдике символизирует знатность, могущество и богатство, а также христианские добродетели: веру, справедливость, милосердие и смирение. Лазурь означает великодушие, честность, верность и безупречность или просто небо. Арфа — символ возвышенных размышлений и созерцания, справедливого суда.

Трилистник, как правило, не появляется ни на почто-



вых марках, ни на монетах, ни банкнотах. Однако в качестве символа Ирландии он зарегистрирован в соответствии с международными конвенциями о торговых марках, фирменных знаках и авторских правах. В качестве государственного символа трилистник гораздо

больше используется в Великобритании. В гербе Объединенного королевства Великой Британии и Северной Ирландии трилистник символизирует север Ирландии наряду с розой – эмблемой Англии, чертополохом – эмблемой Шотландии и луком-пореем (или желтым нарциссом) – эмблемой Уэльса. Его можно увидеть и на почтовых марках Великобритании.

Символика цвета

Святой Патрик носил облачение синего цвета. Зеленый – цвет духов природы и обитателей нижнего мира. В старину ирландцы старались избегать этого цвета, ибо он приносил несчастье. Нельзя было одевать детей в одежду зеленого цвета: их могли похитить силы, кото-

рые к зеленому были весьма равнодушны.

Сказочные персонажи

Лепреконы ко Дню святого Патрика на самом деле не имеют никакого отношения. Они – представители волшебного народа, населяющего потусторонний, враждебный для обычного смертного мир. Лепреконы – герои народных сказок и часть древней языческой традиции, с которой боролся святой Патрик. Но у лепреконов есть один плюс: они – владельцы горшочков с золотом, и на всех картинках эти горшочки соседствуют с радугой как наглядные символы богатства и процветания...

ТАТЬЯНА БОРЩОВА



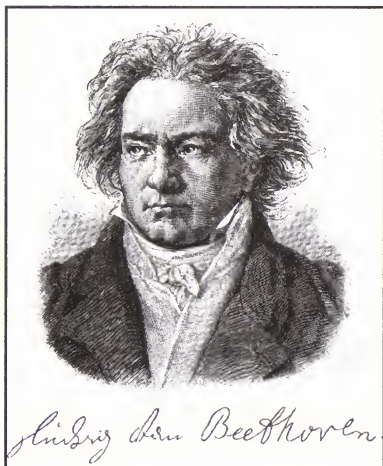
Безумный гений

Судьбы популярных в прошлом людей до сих пор занимают как ученых-историков, так и обывателей. По-прежнему не исчезает интерес и к личности легендарного композитора Людвига ван Бетховена, одного из величайших «безумных гениев».

А недавно выяснилось, что он превосходно играл в покер, зарабатывая при этом немалые суммы.

Оказывается, Людвиг ван Бетховен умер от длительного отравления свинцом. Венский патологоанатом установил невольного убийцу великого композитора Людвига ван Бетховена. Им оказался врач Андреас Ваврух, использовавший лекарства с содержанием свинца, который окончательно разрушил и без того больную печень композитора.

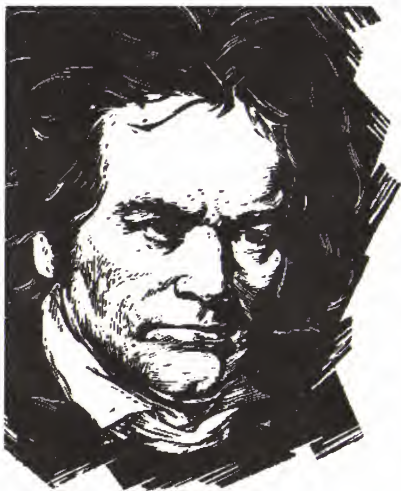
Венский патологоанатом Кристиан Райтер опубликовал результаты своей экспертизы в американском журнале *Beethoven Journal*. В публикации Райтер специально оговаривает, что Вавру-



ха нельзя считать сознательным убийцей композитора. Он не знал и не мог знать о том, что у Бетхо-

вена была больная печень. Только после вскрытия, проведенного 26 марта 1827 года, доктора узнали, что Бетховен страдал циррозом печени и водянкой желудка.

Райтеру удалось показать, как концентрация свинца в тканях композитора достигала пиковых значений в дни, когда Варвух назначал ему свое лечение. В промежутке между 5 декабря 1826 года и 27 февраля 1827-го доктор четырежды применял свой метод (прокалывал брюшину и



наносил на раны компрессы содержащие свинцовую мазь). Эти пики Райтер наблюдал, изучая состав волос Бетховена.

До того как у Бетховена началась водянка, доктор Ваврух

отметил в своем дневнике, что за несколько месяцев до смерти композитора он лечил его от воспаления легких солями, содержащими свинец.

То, что концентрация свинца в останках Бетховена аномально высока, выяснилось еще в 2005 году. Тогда специалисты из США, изучив кости черепа композитора при помощи мощнейшего рентгеновского аппарата, заявили, что Бетховен умер от отравления свинцом, в его организме содержание этого металла было выше нормы в 100 раз.

Однако ученый Билл Уолш из Аргоннской национальной лаборатории не склонен соглашаться со всеми выводами Райтера. Уолш полагает, что волосы – ненадежный показатель состояния организма (в отличие от костей). По версии американского ученого, свинец накапливался в тканях Бетховена годами, а не только в последние месяцы его жизни, как утверждает Райтер.

По одной из версий, свинец мог попадать в организм Бетховена с водой, так как из этого металла в то время делали трубы для подачи питьевой воды. Есть также предположение, что Бетховен любил пить вино из кубка, сделанного из материала, в со-

ставе которого был свинец. Попадание доз свинца в организм композитора, возможно, стало и причиной поразившей композитора глухоты.

И коль речь зашла об останках великого композитора. Калифорнийский бизнесмен Пол Кауфманн заявил, что фрагменты черепа, которыми в XIX столетии владел его дядя в третьем поколении, вполне вероятно, принадлежали когда-то великому композитору. Это заявление прозвучало в Центре исследований Бетховена при университете Сан-Хосе, который координировал действия судебной экспертизы, направленной на идентификацию фрагментов и определение причин, по которым композитор умер в 56-летнем возрасте.

В Центре уже имеются пучки волос, принадлежавших Бетховену, и их анализ показал, что основной причиной его смерти в 1827 году, вероятнее всего, стало отравление. А проверка предоставленных Кауфманном фрагментов черепа, проведенная Национальной лабораторией Аргонны, привела практически к такому же результату.

О том, что эти фрагменты передавались в семье Кауфманна

из поколения в поколение, сам бизнесмен узнал только в 1986 году после посещения одного из своих состарившихся родствен-



ников во Франции. Их история началась в 1863 году, когда тело композитора было выкопано, изучено и перезахоронено, а австрийский доктор Ромео Селигманн, тот самый предок Пола, решил их приобрести. В наследство они достались Полу в 1990 году, в виде двух крупных и 11 мелких обломков черепа, которые находились в металлической коробке грушевидной формы с гравировкой «Бетховен» на крышке.

Сотрудничать с Центром исследований Кауфманн начал после того, как бизнесмена разыскал некий писатель, работающий над книгой о великом композиторе и узнавший

о существовании загадочных останков.

Директор Центра Уильям Мерedit сообщил, что в настоящее время сотрудники Мюнстерского университета Германии проводят анализы ДНК образцов волос и костей, которые дадут точный ответ на вопрос, действительно ли эти останки принадлежали Бетховену. «Эти тесты многообещающие, – сказал он, – но они еще не завершены». По словам ученых из университета, тесты

репа будут идентифицированы как принадлежавшие Бетховену, это очень поможет в окончательном определении причин смерти композитора – по край-



ДНК также могут указать, унаследовал ли Бетховен ген, из-за которого он якобы потерял слух еще в молодости, или нет.

Как полагает Мерedit, в том случае, если останки че-

ней мере, опровергнет различные предположения на этот счет. Так, некоторые ученые считают, что Бетховен страдал болезнью Крона, вызывающей вздутие костей, и умер именно из-за этого. Однако фрагменты, предоставленные Кауфманном, вполне нормальных размеров, сообщил Мерedit.

ВЛАДИМИР МАРКИН



Народная культура Иеронима Босха

Иероним Босх создал самые необычные образы в истории европейской живописи. В своих произведениях он сконструировал кошмарный мир, населенный чудовищными порождениями ада. Громко звучит в его творчестве и обличение человеческой глупости.



Несение креста, 1516

Оставленное Босхом наследие не имеет аналогов в искусстве. Его чудовища, бредущие по освещенной адскими огнями земле, известны всем. Картину Босха с первого взгляда узнает даже тот,

кто совершенно не интересуется живописью, — ведь работы художника постоянно воспроизводятся и тиражируются. Нередко эти репродукции или их фрагменты можно встретить даже на обложке



Сад неземных наслаждений, алтарь, центральная часть, 1505–1506

глянцевого журнала. Жизнь Босха, закрытая от нас завесой тайны, является предметом домыслов и литературных спекуляций. Ее мифологизируют, ее сочиняют, зачастую не стесняясь в приемах. Массовая публика, охочая до сенсаций (а как же наш средний читатель похож на глупцов с картин Босха!), с готовностью поглощает продукцию притких сочинителей. И лишь немногие серьезные исследователи пытаются осмыслить творчество Босха, опираясь на редкие достоверные факты и ставя созданный художником мир в контекст эпохи, в которой ему довелось жить.

Довольно популярна версия, трактующая образы Босха как отражение и выражение его сновидений. Естественно, что ее приверженцы анализируют творчество художника с привлечением методов психоанализа. Другие авторы заходят еще дальше, отыскивая в произведениях Босха знаки его принадлежности к еретическим сектам, владеющим эзотерической тайной. Часто при этом вспоминают альбигойцев, утверждавших, что материальный мир и есть порожденный дьяволом ад, его владение (а ни-

какого другого ада и нет). Кем только не называли Босха!

И сумасшедшим, и погрязшим в пороке грешником, и колдуном, и пророком, явившимся открыть человечеству истину.



*Увенчание терновым венцом,
1508–1509*

При этом документально зафиксированные свидетельства (к сожалению, крайне редкие) убеждают вдумчивых исследователей в том, что Босх был вполне последовательным христианином. Об этом свидетельствует, в частности, его членство в Брат-

стве Богоматери, куда вряд ли приняли бы человека с темной репутацией. Более того, приблизительно в 1600 году работы художника приобрел испанский король Филипп II, а это очень показательно. Филипп II, будучи ортодоксальным и даже воинствующим католиком, ни при каких условиях не стал бы украшать свои дворцы сомнительны-

ми с точки зрения христианской догматики картинами. Известный факт – однажды он отверг картину Эль Греко только потому, что та «не вызывала благоговения».

Более половины из дошедших до нас 40 картин Босха написано на религиозные сюжеты, что тоже о многом говорит. Почти все не попавшие в этот

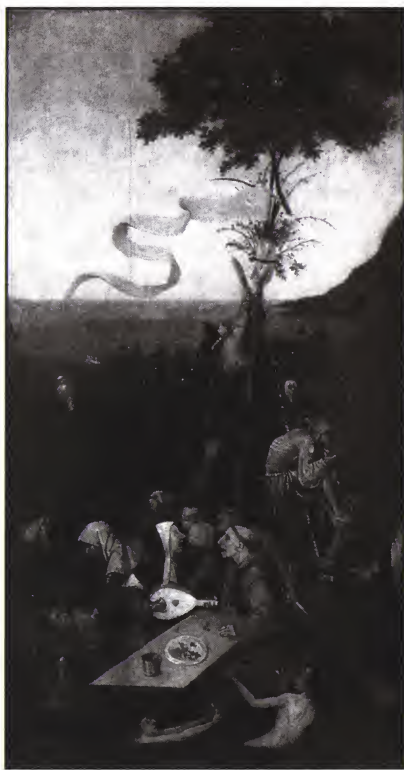


Блудный сын, 1503

разряд работы относятся к сатирическому или морализаторскому жанрам. И лишь единичные произведения изображают фантастический мир, населенный чудовищными созданиями, но именно они и вызвали широчайший резонанс в XX веке. Но XX-то век, со своей страстью к игре и безответственной фантастике, увидел в них совсем другое, нежели вкладывал в свои работы сам автор. Множество использованных художником элементов имело для его современников совершенно иное, конкретное, легко читаемое значение. Для нас эти смыслы оказались закрыты.

Наверняка символика Босха была напрямую связана с народной культурой того времени (с теми же пословицами и поговорками). Странные создания Босха находят себе двойников на полях тех же средневековых манускриптов. Еще одним «источником» босховского мира могли стать карнавальные шествия и уличные представления. В подобных спектаклях разыгрывались сценки из жизни святых, искушаемых дьяволом, а карнавальная жизнь предполагала создание системы масок — и часто очень необычных масок. Не-

лишне будет заметить и то, что средневековый человек воспринимал дьявола совершенно ре-



Корабль дураков, 1490–1500

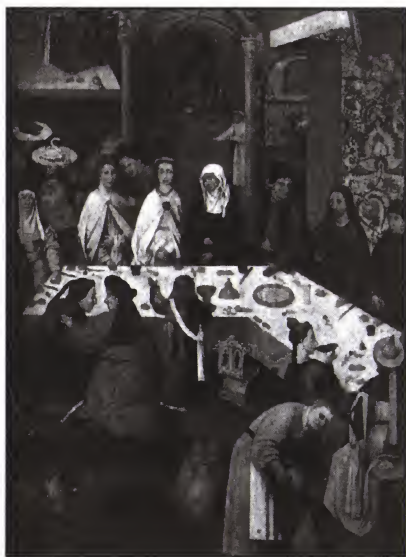
альным существом, а его живое присутствие ощущал буквально на каждом шагу.

Без народной культуры Босху было не обойтись еще и по причине определенной герметичности жизни его родного

города, практически не связанного с тогдашними крупными культурными центрами. Работы художника «вываливаются» из господствовавшего в то время в Голландии художественного направления, отцом которого выступает Ян ван Эйк (ок. 1390–1441). Последователи ван Эйка творили иной эмоциональный мир – более гармоничный, определенный и динамичный, чем у Босха. Писали они и в отличной от босховской манере – плотным, гладким, точным мазком, не похожим на летящий, непред-



Иоанн Креститель, 1505



Брак в Канне Галилейской, ок. 1480

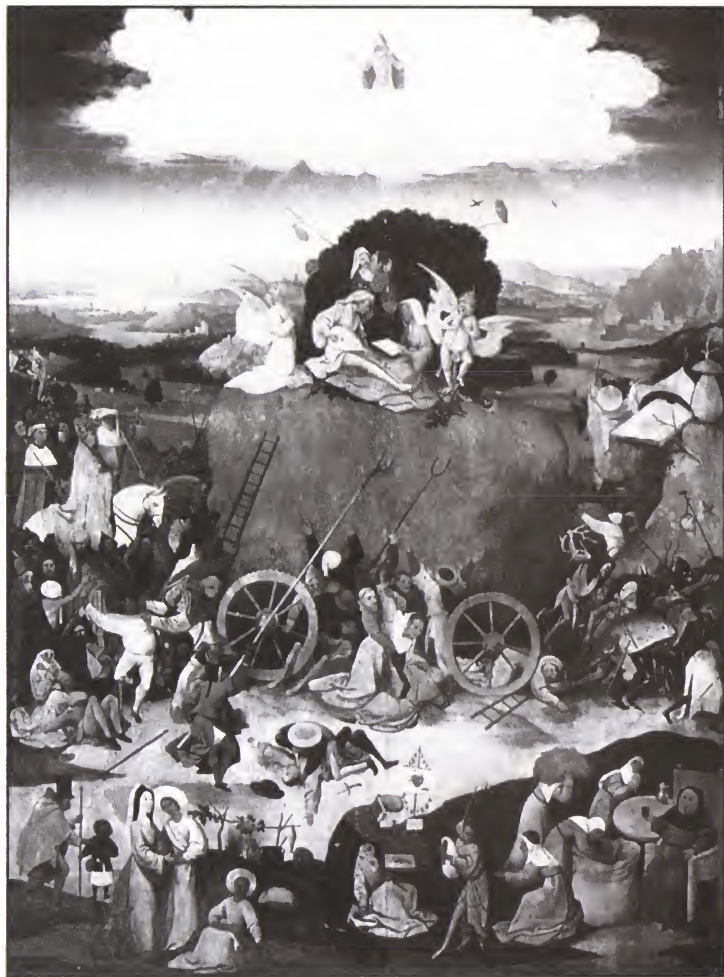
сказуемый, не знающий правил мазок Босха.

Ярко выраженная индивидуальность и относительная изолированность художника не позволяют точно датировать его работы (сам он этого не делал). Для того чтобы выстроить картины художника в некоторой хронологической последовательности, искусствоведам приходится исследовать и анализировать мельчайшие детали. Некоторые вещи относят к раннему периоду творчества Босха по причине их «незамысловатости» и «технических» просчетов. Есть и другие критерии. Но в любом случае ко-

нечные результаты «хронологизации» художественного мира Босха весьма приблизительны. Реальная последовательность

наверняка была несколько или сильно другой.

Босха хорошо знали в Европе в конце его жизни и еще



Воз сена. Триптих, 1500

долго после его смерти. «Сидячий» образ жизни (всю жизнь – в одном городе) не помешал этому. Например, у венецианского кардинала Доменико Гримани было пять полотен художника. Большой триптих «Искушение святого

Филиппа II испанская инкви-
лены, вытканые по картинам Босха. С огромным интересом к творчеству Босха относился испанский король Филипп II. Но в Испании у картин великого художника была нелегкая судьба. Вскоре после смерти Филиппа II испанская инкви-



Поклонение волхвов. Фрагмент триптиха, ок. 1510

Антония» (сейчас он находится в Лондоне) приобрел некий португальский коллекционер не позже 1544 года. В 1542 году на мануфактуре, принадлежавшей французскому королю Франциску I, выпускали гобе-

зиция сочла их «зараженными ересью». Афишировать их не поощрялось. Об этом мы знаем из вышедшей в 1605 году книги испанского монаха Хосе де Сигуэнцы, подробно описавшего знаменитый королевский

дворец-монастырь Эскориал и хранившиеся в нем сокровища. Сам Сигуэнца относился к работам Босха с большой симпатией, сравнивая их с «мудрыми книгами». «Если на этих картинах мы видим нелепости, —

Пророк Реформации

Босх заворужен идеей греха. На человеческую природу он смотрит не слишком оптимистически. В большинстве его произведений человек словно



Семь смертных грехов и четыре последние вещи, 1475–1480

отмечал монах, — то это наши нелепости, которые художник изобразил в назидание нам... Там, где другие художники пишут человека снаружи, — мудро добавлял автор, — Босх показывает его изнутри».

погружен в море безумия и, запутавшись среди населяющих мир дьявольских монстров, даже не замечает, когда в мир является Спаситель. Да что там простой обыватель! И святые у Босха сплошь и рядом одержи-

мы мучениями и дьявольскими искушениями. Напор зла кажется несокрушимым, оно от-



*Извлечение
камней глупости, ок. 1480*

крыто смеется над человеком, принимая отвратительные образы. Они в XX веке заслонили со-

бой основной пафос творчества Босха. Спустя четыре столетия после смерти художника сюрреалисты нарекли его «почетным профессором кошмаров», считая, что он в своих работах «воплотил бредовое мировоззрение конца Средневековья, исполненное волшебства и чертовщины». В глазах сюрреалистов Босх предстал таким средневековым вариантом Сальвадора Дали, и не более.

Между тем внимательным открывается в Босхе другое. Он выступает предтечей Реформации, с ее острым чувством человеческого несовершенства (без различия званий и положений) и страстным порывом вернуть изначальную чистоту христианскому вероучению. Она дышит в его работах, рвется наружу, зовет человека оглянуться вокруг и ужаснуться...

ВЛАДИМИР СИЗИКОВ
(г. Санкт-Петербург)

Галерея Уффици

Галерея Уффици (буквально – «галерея канцелярий») – дворец во Флоренции, построенный в 1560 – 1581 годах и сейчас являющийся одним из самых крупных и значимых музеев европейского изобразительного искусства.

Долгая история Уффици началась в 1559 году, когда Козимо I де Медичи решил воздвигнуть грандиозное здание, которое позволило бы ему собрать все администра-

тивные учреждения Флоренции под одной крышей. Торжественно объявили, что это здание строится «для удобства жителей города», хотя понятно, что реализация



Галерея Уффици

этого проекта должна была еще более возвеличить род Медичи. Название «Уффици» («Офисы») подчеркивает изначальную функцию здания.

В качестве архитектора Козимо пригласил Джорджо Вазари, разрешив ему снести старые кварталы близ площади делла Синьория, а обломки разрушенных каменных зданий использовать при строительстве. Работа велась спешно, однако ни Козимо, ни Вазари так и не увидели здания в законченном виде. Строительство завершилось в

1580 году; здание Уффици имело длинную U-образную форму, выходя узким фасадом к реке. Оно не было полностью оригинальным, включив в себя несколько ранних построек.

Оформительскими работами в Уффици занимались известные художники (в том числе Аллори, Биццелли и Пьерони). Над лоджией деи Ланци был устроен висячий сад, а на втором этаже построили театр.

Основу собрания музея составляют произведения искусства, заказанные или приобретенные членами семьи Медичи. Так, например, Фердинандо I купил в свое время Венеру Медичи — самую знаменитую статую в коллекции скульптур, имеющих в галерее Уффици. Он же перевез сюда все сокровища со своей римской виллы. Фердинандо II добавил в собрание коллекцию картин, полученную им по наследству. Кардинал Леопольдо тоже поучаствовал в создании музея великолепной коллекцией рисунков и автопортретов различных художников. В 1737 году, после смерти последнего мМедичи, все эти сокровища стали достоянием города Флоренции.

В XVIII веке галерея Уффици превратилась в публичный



Галерея Уффици, вид в сторону площади Синьории, Флоренция

музей. В 1730-х годах группа ученых составила подробную (10-томную) опись хранящихся здесь произведений искусства. В 1769 году музей обзавелся первым директором. Новая администрация прилагала энергичные усилия, стараясь собрать рассеянные по разным виллам шедевры, принадлежавшие династии Медичи. Посетившая галерею в 1807 году писательница мадам де Сталь отметила: «Отношение к изящным искусствам во Фло-

ренции весьма демократично. Статуи и картины можно осмотреть в любое время. Обученные и оплачиваемые государством служители всегда готовы прийти на помощь и рассказать посетителю о заинтересовавшем его произведении».

К этому времени большая часть работ Боттичелли уже находилась в Уффици. Поначалу его картины демонстрировались в комнатах с 10-й по 14-ю, объединенных теперь в один вы-



Нигде в мире нет столь впечатляющей коллекции картин живописцев итальянского Возрождения, как в галерее Уффици



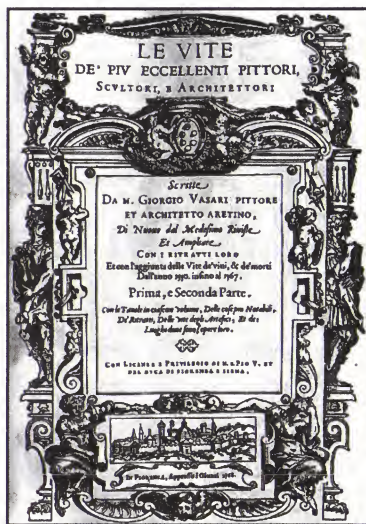
Джорджо Вазари. Роспись собора Санта-Мария-дель-Фьоре. Флоренция

ставочный зал. Некогда на этом месте располагался театр Медичи. После его закрытия здесь проводились заседания суда. В 1865 году сюда переехал итальянский сенат. Галерею Уффици это помещение передали в 1890 году.

Уффици немало повидала и пережила на своем веку. Серьезной опасности она подверглась во время вторжения Наполеона в Италию. В годы Второй миро-

вой войны галерея пострадала от фашистов. Самым трагическим инцидентом последних лет стал террористический акт, унесший жизни пяти человек и повредивший само здание.

Но все это не мешает галерее Уффици расширяться. В 1988 году, когда ранее обитавший в галерее Государственный архив переехал на новое место, она получила в свое распоряжение весь первый и второй этажи, второе увеличив свои выставочные площади.



Титульный лист первого издания «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих»



*Джорджо Вазари.
Автопортрет. Галерея Уффици*

Человек Ренессанса

Джорджо Вазари (1511–1574) был необычайно одаренным человеком. Его можно назвать одним из символов эпохи Возрождения. Современники знали Вазари как художника и архитектора; для нас же он выступает скорее замечательным писателем и историком. Вышедшие в 1550 году его «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», и по сей день остаются важнейшим источником по истории ранней итальянской живописи. Картины

самого Вазари не отличались высокими достоинствами и теперь практически забыты. Лучшими из сохранившихся работ Вазари считаются его фрески, украшающие Палаццо делла Канцеллерия в Риме. Его архитектурным идеям мы обязаны галереей Уффици. Кроме того, он построил себе замечательный



Для реализации проекта галереи был приглашен мастер Джорджо Вазари, который начал работу в 1560 г. Однако в 1574 Вазари умер, и заканчивал строительство уже его преемник, Бернардо Буонталенти.

дом в Ареццо, где сейчас располагается музей Вазари.

Коллекции Уффици

В Уффици много замечательных и примечательных коллекций и экспонатов. Например,

собиралась сознательно и целенаправленно. Создавалась она как своего рода «доска почета» передовиков творческого «производства».

Основание этой драгоценной коллекции портретов старых и современных мастеров



Сандро Боттичелли. Весна, 1485–1487

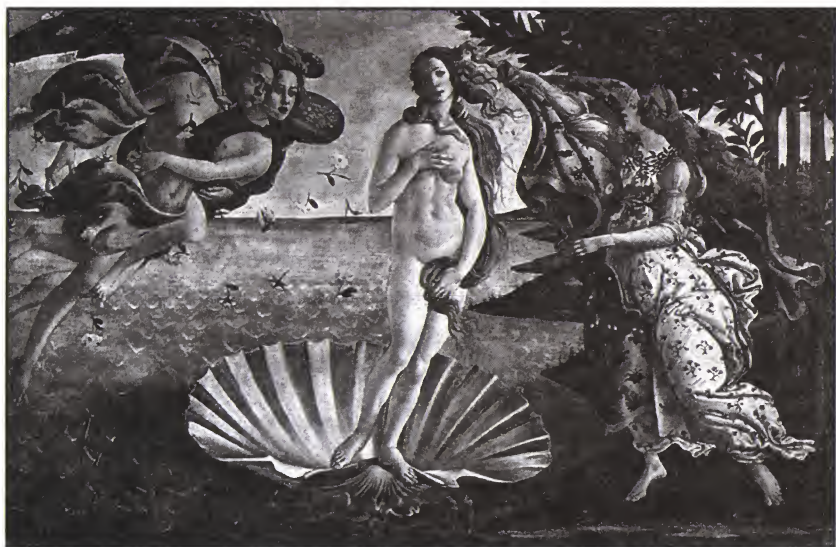
здесь хранится уникальное собрание автопортретов знаменитых художников. Конечно, автопортреты тружеников кисти, более или менее прославленных, можно найти в любом художественном музее. Но галерея автопортретов из Уффици

(действительно современных, ибо пополняется она до сих пор) было положено последним прославленным отпрыском дома Медичи – кардиналом Леопольдо Медичи в XVII веке (кардинал, кстати, увлекался не только искусством, но и наукой и даже

в свое время числился среди покровителей Галилея).

Приступив к созданию галереи автопортретов, Леопольдо первым делом приобрел большую часть собрания произведений этого жанра римской Академии Святого Луки (евангелист Лу-

времени вошли в состав галереи. Следующие поколения не забывали о галерее. Уже в XVIII столетии герцог Пьетро-Леопольд приобрел для нее собрание аббата Пацци. Но все же основным источником обновления собрания стали сами художники. Иногда



Сандро Боттичелли. Рождение Венеры, 1485

ка считался и почитался в Европе как покровитель искусства, по преданию, он был первым человеком, запечатлевшим лик Девы Марии). Приобретая портреты старых мастеров, не забывал он и современности. И портреты знаменитейших художников того

они присылали свои изображения сами, нередко само руководство Галереи Уффици выступало в роли заказчика. Получить такой заказ было почетно, это сразу ставило счастливого (иногда заслуженно, иногда нет) в один ряд с гениями прошлого.

Список художников, чьи портреты хранятся в знаменитом собрании, занимает несколько страниц. Рядом с именами титанов Возрождения, Дюрера, Рембрандта, Рубенса, Веласкеса и легкомысленного, как все искусство XVIII века, Буше вы встретите множество имен незнакомых. Но в первую очередь, вы, конечно, обратите внимание на русские имена в этом списке: Кипренский, Айвазовский, Кустодиев, Иванов (только не



*Филиппо Липпи. Мадонна,
2-я пол. XV в.*



*Джорджо Вазари.
Персей и Андромеда, 1580*

Александр, а Виктор, художник века XX).

В 1819 году Флорентийская академия художеств впервые заказала автопортрет для собрания Уффици русскому художнику. Им стал Орест Кипренский (спустя 12 лет такая честь была оказана Карлу Брюллову, но тот, по каким-то причинам охладев к работе, ее не окончил). Сегодня этот автопортрет хранится в коллекции уже не флорентийского, а петербургского музея. В 1874 году в галерею был помещен автопортрет Ивана Константиновича Айвазовского, в то время бывше-

го, действительно, одним из известнейших живописцев своего времени. Портрет Бориса Кустодиева присоединился к ним в 1912 году и только в 1983 году там появился портрет Виктора Иванова.

С мнением создателей табели о рангах (или, выражаясь языком современным, рейтингом) художников от галереи Уффици можно спорить и не соглашаться,



*Пьеро ди Козимо.
Освобождение Андромеды.
Галерея Уффици, Флоренция*



Симоне Мартини. Благовещение, 1333

но явление это, безусловно, интересное и заслуживающее самого пристального изучения. Пережив «атаку» шедеврами мирового искусства, экспонируемыми в залах Уффици, загляните и в эту галерею при случае. Всегда приятно видеть признание соотечественников иностранцами, не так ли?

18 января 2007 флорентийская галерея Уффици бы-

гих достопримечательностей в центре города, таких как знаменитый музей под открытым небом Лоджия-деи-Ланци. Прямо к его подножию будет вести новая лестница, которая облегчит туристам доступ к уникальным собраниям. Другая лестница, в восточном крыле галереи, будет заканчиваться прямо в церкви Сан-Пьер-Скераджо, в которой молились Данте и Бокаччо. Зна-



Пьеро дела Франческа. Герцог и герцогиня урбинские, 1472

ла закрыта на ремонт, который продлится 5 лет. Модернизация галереи отразится на облике дру-

гоки также не в восторге от идеи разместить полотна «Весна» Боттичелли и «Благовещение»

Галерею Уффици ежегодно посещают более 2 млн туристов, приезжающих посмотреть на работы Боттичелли, Леонардо да Винчи, Рафаэля, Рубенса и Караваджо.

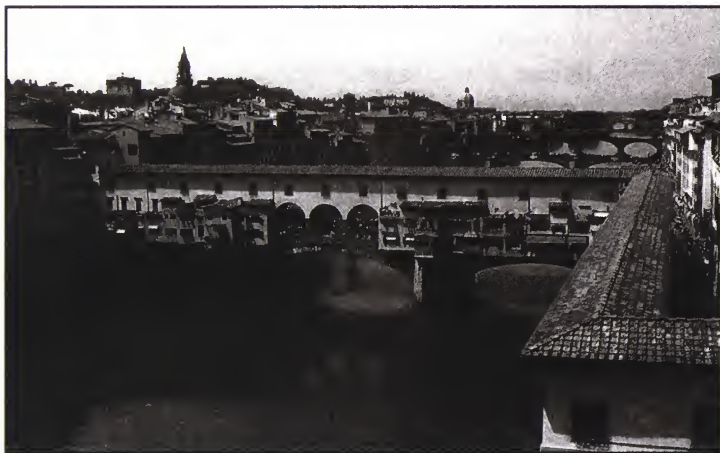


Леонардо таким образом, чтобы на них падал естественный свет, пишут местные журналисты.

Кроме того, в галерее появятся ресторан, кафе и конференц-залы. Стоимость работ составит примерно 29 млн евро. Дирек-

ция галереи обещает сделать все, чтобы не отпугнуть 2 млн туристов, которые ежегодно посещают крупнейшее художественное собрание Италии.

ВЕРА ЩЕГЛОВА



Флоренция. Вид из галереи Уффици

Праздничное шоу, посвященное 8 Марта *примерный сценарий праздника*

Звучит фрагмент увертюры из оперетты И. Кальмана «Сильва».

Ведущий. Сегодня у нас праздник. И назвали мы его «Женщина. Весна. Любовь».

Хор исполняет песню из кинофильма «Весна», муз. И. Дунаевского

Журчат ручьи, спят лучи
И тает лед, и сердце тает.
И даже пень в весенний день
Березкой снова стать мечтает.
Веселый шмель гудит весеннюю тревогу.
Кричат задорные веселые скворцы.
Кричат скворцы во все концы:
«Весна идет! Весне дорогу!»

Ведущий. Весна! А первый весенний праздник – праздник милых дам, волшебниц, чаровниц, которым мужчины во все времена пели или посвящали серенады.

Выход-танец мужчин под музыку из оперетты И. Кальмана «Сильва»: «Без женщин жить нельзя на свете! Нет!..». В парадной одежде, на голове цилиндр, в одной руке – сердце, на котором имя девочки – участницы конкурса, в другой руке – цветок, на котором имя мамы – участницы конкурса, на костюмах мальчиков также эмблемы с именами. Если имена совпадают, то ставится номер и буква класса.

За вами я последовать готов,
И не смутит ничуть дурная слава...
Но где б набраться собственных голов,
Чтоб их «терять» налево и направо?!

Я признаюсь – врать не буду,
Всю вам правду говорю:
Только лишь увижу Юлю,
Сердцем чувствую, горю!

Как сказать хочу я Рае,
К ней придвинувшись плечом,
О погоде, о футболе,
Да и мало ли о чем?!

Ольга есть – душа воспрянет,
Ольги нет – унылый вид!..
Меня к Ольге так и тянет
Чувств чувствительный магнит!

Все при Кате очень кстати,
Мне других не надо Кать:
И по сути, и по стати
Лучше Кати не сыскать.

Все смотрю, как на икону,
Глаз влюбленных не свожу...
Даша, Даша, Дашенька!
Я тебя люблю.

Ты божий дар, прекрасная богиня,
Души моей и сердца госпожа!
Перед тобой коленопреклоненно
Встаю, пылая и дрожа.

Все мужчины встают на колени.

Ведущий. Нет конца признаниям в любви. Идите и дарите женщинам цветы!

Звучит музыка И. Кальмана, мужчины вручают дамам – участницам конкурса «сердца» и цветы, которые прикалываются на грудь для удобства общения.

Ведущий. Серенады дамам пропеты. Сеньориты, слово за вами. Но прежде чем объявить первый конкурс, я представлю жюри (*идет представление жюри*) и участников конкурсной программы: мам, дочек и их поклонников (*участвовать могут папы, братья, мальчики из класса*).

Итак, первый конкурс – «Танцуют мамы!».

Это задание можно подготовить с мамами заранее, а на празднике лишь обыграть. Ассистенты выносят стенд, на котором из цветов составлен букет.

Перед вами волшебный букет, в нем столько цветов, сколько участниц конкурса, а на цветке – название танца, который должна исполнить конкурсантка. Я приглашаю мам выбрать цветок, а значит, и танец. (*После жеребьевки ассистенты уносят стенд.*) За кулисами, милые мамы, вас ждет сюрприз (*костюмы*).

Мамы уходят. Критерии этого конкурса: умение двигаться под музыку соответственно ритму и характеру данного танца.

Ведущий. Пока мамы готовятся к танцевальной программе, у нас следующий конкурс. А называется он «У меня растут года – тоже буду мамой». В этом конкурсе я приглашаю принять участие наших юных леди.

Выходят девочки.

Ведущий. Перед вами ваши любимые игрушки-подружки – куклы и их наряды. Задание: одеть куклу. Учитывается скорость и аккуратность. Когда кукла будет одета, поднимите ее выше, чтобы все видели, что вы с заданием справились. Итак, прошу.

Девочки выполняют задание.

Ведущий. Просьба жюри оценить работу девочек. А мы возвращаемся к первому конкурсу. Поддержим наших мам аплодисментами.

Ведущий поочередно объявляет выступающих. Мамаы исполняют танцы. Например, «Калинка» – русский танец (в исполнении одной мамы). «Неваляшки» (две мамы), «В новых ритмах» (мама и дочка), «Чунга-Чанга» (мама и дочка), «Ламбада» (мама и дочка), «Танец утят» (мама и класс, где учится дочка). Танцевальная конкурсная программа завершена, жюри подводит итоги. А у нас третий конкурс – «Знайки швейного дела».

Ведущий. Я снова приглашаю наших девочек и задаю им вопросы. За каждый правильный ответ – 1 балл. Учитывается скорость и правильность. В помощь вам сигнальные карточки. Кто знает ответ – поднимает карточку.

Носик стальной,
Хвостик льняной,
Сквозь полотно проходит,
Конец себе находит.
(Иголка с ниткой.)

По реке взад, вперед
Ходит, бродит пароход.
Остановишь – горе!
Продырявит море!
(Утюг.)

Какую строчку не может прочитать ни один ученый?
(Швейную.)

Пляшу по горнице с работой моею,
Чем больше верчусь, тем больше толстею.
(Веретено.)

Сижу верхом, не знаю, на ком,
Знакомого встречу – соскочу, привечу.
(Шапка.)

Надену – ободом сведет,
Сойму – змеей упадет,

Тепла не дает,
А без него холодно.

(Пояс.)

Упрятались голышки во лохматые мешки:
Четверо вместе, одна на шесте.

(Рукавички.)

Скорчится – с кошку,
Растянется – с дорожку.

(Веревка.)

Без рук, без ног, под лавку скок.

(Клубок.)

Два конца, два кольца,
Посредине гвоздик.

(Ножницы)

Ведущий. Молодцы! Прошу жюри подвести итоги трех конкурсов.

Жюри объявляет итоги.

Ведущий. Следующий конкурс нашей программы называется «Моя мама может все».

Мамам предлагается выступить в роли парикмахера и визажиста, а дочкам – в роли манекенищи. Учитывается своеобразие выполненной работы, оригинальность названия и представления образа. На столиках приготовлено все необходимое для конкурса.

Удачи вам! А у нас пятый конкурс. И участвовать в нем будут мужчины. Прошу вас к барьеру!

Ассистентки выносят стенд с бантиками, количество которых соответствует числу участников.

Перед вами задача: показать девочкам, как без утюга можно погладить ленту. Учитывается скорость и аккуратность. *(Ребята должны взять бантик, развязать его и скатать.)* Внимание, старт!

Ведущий. Прежде чем объявить следующий конкурс, я открою вам один секрет: мальчишки тоже любят играть в куклы, но стесняются и скрывают это. У многих из них нет кукол, но они такие мастера на выдумку, что изобретают их сами. И следующий конкурс будет таким: перед вами – надувной шарик, катушка ниток, маркер, бантик. Попробуйте создать куклу. Готовы? Дерзайте!

Жюри подводит итоги предыдущего и этого конкурсов, ассистентки прикрепляют на сцене готовых кукол. Мужчины занимают свои места.

Ведущий. Внимание! Мама и дочка готовы? *(Если не готовы, то можно предложить зрителям понаблюдать за творческим процессом под инструментальную музыку.)* Мы возвращаемся к четвертому конкурсу, где мамы выступают в роли парикмахеров и визажистов, а дочери в роли манекенщиц. Я прошу кавалеров проводить наших манекенщиц на сцену.

Звучит полонез П.И. Чайковского из балета «Лебединое озеро». Мальчики встают, делают поклон девочкам, девочки встают и делают реверанс, затем мальчики подают девочкам руку, девочки кладут свою руку сверху. Под звуки полонеза поочередно, на дистанции по ковровой дорожке пары торжественно шествуют на сцену.

Ведущий. Слово вам, юные леди.

Идет поочередное представление конкурсантками выполненного образа, а жюри учитывает оригинальность подачи, макияж, прическу. Например, «Весенняя капель», «Очарование», «Бабочка», «Фонтан».

Ведущий. Жюри предстоит решить сложный вопрос, кому отдать предпочтение в этом конкурсе, и подвести итоги всей программы. А для вас – вальс в исполнении танцевальной группы.

Итак, жюри объявляет итоги нашей конкурсной программы.

Звучат фанфары. Жюри объявляет свое решение. Награждение всех участников конкурсной программы. Например, можно сделать так, награждать участников сувенирами, выполненными самими ребятами. Мамам и девочкам – цветы, а мужчинам подарить сувенирные фартуки, которые будут им напоминать, что женщинам надо помогать не только 8 Марта.

Ведущий. Обаятельные, привлекательные, очаровательные, бесконечно нежные, с наступающим вас праздником! Пусть в этот день весенними лучами вам улыбнутся люди и цветы. И пусть всегда идут по жизни с вами Любовь, здоровье, счастье и мечты.

Желательно, чтобы перед началом и после программы в зале звучали песни о весне, женщинах, любви или романтическая инструментальная музыка. Во время подготовки четвертого конкурса можно исполнить песню.

ЛУЧШАЯ МОЯ ПОДРУГА

Сл. Л. Куксо, муз. Л. Афанасьева

Я могу поймать звезду падучую,
Песни под гитару распевать...
И меня нельзя ни в коем случае
Маменькиной дочкою назвать.

Припев: Не мыслю без подруг прожить и дня,
Без них я как без рук, признаюсь прямо.
Подруг хороших много у меня,
Но лучшая моя подруга – мама.

Как две капли с нею мы похожие,
И когда выходим со двора,
Знаю, часто думают прохожие,
Что она мне старшая сестра.

Припев.

Радостью и грустью обязательно
С ней спешу делиться вновь и вновь,
Потому что дочь для каждой матери –
Вера, и надежда, и любовь.

Припев.

ТАТЬЯНА ЛЕПЕШКИНА,
ЛЮДМИЛА СЕМЕНОВА,
ОЛЬГА ОРЕШКИНА
(Златоуст)

Я не выношу, когда ко мне прикасаются...

*Беседа о творчестве
французского художника Поля Сезанна
в литературном клубе «Прикосновение» МУК «ТБК»
к 170-летию со дня рождения)*

*Меня привлекают
безграничные фантазии природы...
Природа раскрывается мне постепенно,
я продвигаюсь очень медленно –
совершенствоваться следует бесконечно.*

П. Сезанн

Всякий, кто попадает на юг Франции, сразу понимает, что все вокруг в каком-то смысле создано Сезанном. Белесые обнажения горных пород, резкие скосы сосновых лесов, душистые кустарники, прозрачное небо, крутые скаты холмов – все это и еще многое Сезанн запечатлел на своих холстах с такой неотразимой силой, что побывать здесь после знакомства с его живописью – значит увидеть эти места отраженными в его глазах и в его одинокой душе. Сезанн как никто другой сумел проникнуться духом этой земли, прославил ее формы и цвета, раскрыл те ее глубины, в которые ничьи глаза до него не проникали.

Однако вскоре путешественник осознает, что вид, открывающийся его глазам, на самом деле отличается от пейзажа, который Сезанн создал на своем холсте. Если смотреть с той точки, где мог стоять со своим мольбертом художник, не всегда удастся обнаружить цветовую гамму его картин. На полотнах все выглядит более отчетливым и плотным. Его не влекла фотографическая точность воспроизведения зримого мира. Но Сезанн научил мир новому зрению.

Родовое поместье времен Людовика XIV

Сезанн родился 19 января 1839 года в тихом тенистом Экс-ан-Провансе, старой провинциальной столице Южной Франции. Он был единственным сыном Луи-Огюста Сезанна властного отца, самоуверенного, напористого, «грубого и жадного» человека (таким он запомнился друзьям детства Сезанна). До него в течение предыдущих



Поль Сезанн. Автопортрет

двухсот лет семья ничего выдающегося не достигла. Были в ней сапожники, парикмахеры, портные, но выше никто не поднялся.

Луи-Огюст Сезанн учился шляпному ремеслу в Париже, а , вернувшись в Экс после нескольких лет ученичества, вложил свои сбережения в оптовую и розничную торговлю шляпами, преуспел в этом и вскоре сделался самым удачливым ростовщиком в Эксе. В течение нескольких лет Луи-Огюст сумел основать свой банк. Во многом он представлял собой тип «нового человека» Франции, сложившийся после Великой французской революции.

В сорок лет Луи-Огюст женился на девушке, служившей в его лавке, — Анн-Элизабет-Онорин Обер. Полю в то время было пять лет, а старшей из двух его сестер — три года. Старший Сезанн сначала взял в аренду, а затем купил 37 акров земли с помещичьим домом XVIII века. Когда-то здесь было загородное поместье Оноре-Армана Дюка де Виллара, правителя Прованса при Людовике XIV. Усадьба называлась, по-провансальски «Обиталище ветров». Это место очень многое значило для Поля Сезанна. До конца жизни он часто навещал усадьбу и писал здесь больше, чем в других уединенных уголках. Интересной природы там было много: большой дом с высокими окнами, каштановая аллея, пруд, украшенный фигурами каменных дельфинов и львов, крестьянские фермы, окруженные шелковичными деревьями, низкая стена, огораживающая поместье.

В детстве Сезанн имел слабое представление о хорошей живописи, но во многих других отношениях он получил превосходное образование. После окончания средней школы он посещал школу Святого Жозефа, а затем с 13 до 19 лет учился в Коллеж Бурбон. Его образование было традиционным, оно вполне соответствовало общественным и религиозным требованиям времени. Сезанн учился блестяще, получил немало наград по математике, латинскому и греческому языкам. На протяжении всей последующей жизни он с увлечением читал классических авторов, писал латинские и французские стихи и до последних дней был способен цитировать по памяти целые страницы из Апулея, Вергилия и Лукреция.

Сезанн и Золя – оба видели себя поэтами

С ранних лет Сезанн тянулся к искусству, но не имел, на первый взгляд, никаких ярко выраженных дарований. Рисование было обязательным предметом и в школе Святого Жозефа, и в Коллеж Бурбон, а с 15 лет он начал посещать свободную академию рисунка. Однако ежегодного приза по рисованию Сезанн никогда не получал – его в 1857 году удостоился лучший друг юного Поля Эмиль Золя. Эта дружба длилась почти всю жизнь.

Сезанна и Золя сближало и увлечение литературой. Особенно они восхищались романтизмом Виктора Гюго, Альфонса Ламартина, Альфреда Мюссе. Много говорили о своем будущем, внушая друг другу решимость посвятить свою жизнь искусству. В будущем оба видели себя поэтами.

Дружба Золя и Сезанна была, без сомнения, важна для них обоих. Золя стал постоянным, хотя и не всегда вызывавшим доверие советчиком и опорой художника во всех практических делах. Во многом под влиянием Золя Сезанн выбрал путь художника. В свою очередь, размышления Сезанна о живописи определили вкусы Золя в области изобразительного искусства. Поль Сезанн стал прототипом главного героя романа Золя «Творчество».

В конце 1858 года, сдав со второй попытки экзамены на бакалавра, Сезанн поступил в юридическую школу при университете Экса. Он сделал это по настоянию отца. *«Увы, – писал он Золя в декабре, – я выбрал кривую дорожку юриспруденции. “Выбрал” не*

то слово – был вынужден выбрать». Вопреки своему желанию он два года проучился в юридической школе, но именно за это время в нем созрело твердое решение стать художником.

Луи-Огюст пошел на компромисс, разрешив сыну оборудовать мастерскую. Теперь Сезанн в часы, свободные от штудирования законов, занимался живописью в своей студии и в академии, где его учителем был посредственный местный художник Жозеф Жибер. В конце концов Луи-Огюст окончательно уступил просьбам жены и сына, разрешив Полю оставить юридические занятия и ехать в Париж учиться живописи. В 1861 году Сезанн отправился в столицу и поселился в меблированной комнате неподалеку от Золя. Он начал посещать Ателье Сюисс, мастерскую, предоставлявшую натурщиков, но не проводившую никакого обучения, и таким образом готовился к вступительным экзаменам в Эколь-де-Базар – самое авторитетное художественное училища Франции.

«Лувр – это книга, по которой мы учимся читать»

Его вкусы стремительно изменились, как только он приобщился к идеям художников из Ателье Сюисс. Одним из них был уроженец Экса – Ашиль Эмперер. Именно он, по-видимому, сильно повлиял на отказ Сезанна от академической манеры. Сам Эмперер писал множество этюдов обнаженной натуры, почти ничем не отличавшихся друг от друга. Тем не менее, он обожал Тинторетто, Веронезе и отвел Сезанна в Лувр смотреть их картины, а также произведения Рубенса, Тициана и Джорджоне.

Учеба у старых мастеров, начатая под влиянием Эмперера, для Сезанна, в сущности, никогда и не заканчивалась. В течение всей жизни он имел обыкновение периодически посещать музей, чтобы изучать и делать зарисовки с картин художников венецианской школы, Рубенса, Микеланджело и других живописцев.

Прожив в Париже пять месяцев, Сезанн все же вернулся в Экс. *«Я думал, – писал он другу, – что, уехав из Экса, я избавлюсь от скуки, преследовавшей меня. На самом деле я только переменял жилище, а скука осталась при мне».* Но ему так и не удалось преодолеть ненависть к миру бизнеса, и он снова записался в местную академию рисования.

В ноябре 1862 года, вскоре после возвращения Золя в Париж, Сезанн последовал за ним, располагая средствами скромными, но достаточными для того, чтобы заниматься живописью, не беспокоясь о хлебе насущном. Немногочисленные работы, представленные Сезанном на конкурс в Эколь-де-Бозар, в том числе портрет отца и автопортрет, заставили экзаменаторов вполне справедливо оценить его живопись как «буйную». В приеме ему было отказано, но это не обескуражило молодого художника. К этому времени он утратил склонность и интерес к академической живописи и продолжал занятия в Ателье Сюисс. Ему исполнилось 23 года, и он был в самом начале пути.

Ни удовлетворения, ни признания...

Сезанн, подчиняясь буйному воображению, начал писать картины, сюжетами которых стали страсть, чувственность, смерть, темы насилия и страха. Но в некоторых из них можно увидеть и мирное изображение привычных вещей. Наиболее удачна в этом смысле серия портретов, созданных Сезанном во время его частых посещений Экса.

Стараясь добиться известности, Сезанн каждый год представлял картины в Салон – выставку современного искусства, находившуюся под покровительством Французской Академии изящных искусств. Салон был главным арбитром общественного вкуса. И каждый год все без исключения работы Сезанна отвергались. Причина этого проста: члены жюри Салона предпочитали натуралистически выписанные картины на исторические и литературные темы.

Осмеянный критикой и презираемый публикой, Сезанн глушил свое разочарование тяжелой работой. Постепенно начал вырабатываться тот неповторимый индивидуальный стиль, который так ярко проявится в великих пейзажах и натюрмортах его зрелой поры.

В манере Сезанна появились устойчивость и обдуманность. Словно укрощая свой темперамент, достигающий зрелости художник стал методично и точно компоновать детали своих картин. В пейзаже «Железнодорожная выемка» он тщательно уравнивал домик слева и жесткую тяжелую форму горы Сент-Виктуар вблизи Экса справа.

В атмосфере неопределенности и зыбкости Сезанн и молодые импрессионисты вступили на свой путь. Это произошло в ту пору, когда во французской живописи царил небывалый разнбой в понимании целей искусства и выборе выразительных средств. Революция внесла во французское искусство столь же глубокие изменения, что и в другие области жизни, и привела к такому резкому слоому художественных традиций, что мастера XIX века не смогли выработать общей эстетической основы.

В 1861 году, когда Сезанн впервые приехал учиться в Париж, французская живопись была представлена тремя сильными противоборствующими течениями: неоклассицизмом, романтизмом и реализмом. Ситуация эта осложнялась еще и тем, что искусство находилось под небывалым прежде покровительством буржуазии. Новые меценаты рассматривали художественные произведения как символ финансового успеха, но были совершенно невежественны в искусстве, а ко всему непонятному им настроены враждебно.

Вкусы буржуазной публики в значительной мере определялись чрезвычайно влиятельной и несокрушимо консервативной художественной верхушкой этой эпохи, сплотившейся вокруг Академии изящных искусств. К ней принадлежало большинство художников, добившихся коммерческого успеха. Почти все они были приверженцами неоклассицизма или вялого романтизма, и общественные вкусы находились под их четким контролем. В качестве членов Академии эти художники решали, кому из коллег следует оказать государственную поддержку, кто достоин получить правительственный заказ на стенные росписи и кого можно принять в Эколь-де-Бозар — официальное академическое училище.

Публика, не обладавшая собственным вкусом, отказывалась покупать картины, не допущенные в Салон, а некоторые покупатели даже требовали и получали назад деньги, если купленные ими картины жюри Салона неожиданно отвергало.

Салон отверженных и поиски своего пути

Первым серьезным выступлением против тиранической власти Академии явилось открытие в мае 1863 года знаменитого Салона отверженных. Эта выставка была разрешена Наполеоном III как от-

вет на растущее в художественных кругах недовольство политикой официального Салона.

Салон отверженных стал сенсацией! Среди отверженных выставлялся и Сезанн. Выставка пошла ему на пользу – он познакомился с творчеством художников, противостоявших официозу.

Поль работал настойчиво и с большим напряжением. Утренние часы были посвящены зарисовкам обнаженной натуры в Ателье Сюисс, днем он работал в Лувре или в мастерской, где и жил, как вспоминает Золя, среди множества тюбиков со старой краской, разодранных холстов и грязных кастрюль и тарелок. Вечером, с 7 до 10, он снова рисовал в Ателье Сюисс. Иногда Сезанн виделся с компанией друзей, в основном из Экса, которых встречал по четвергам у Золя, и рассуждал с ними о поэзии и живописи.

До начала 1870-х годов Сезанн стремился выразить свои напряженные внутренние переживания. Разрываясь между старыми мастерами, новыми реалистами и романтической традицией, эмоционально возбудимый и технически незрелый, он медленно нащупывал свой путь.

Пока его современники Писсарро или Моне писали идиллические виды парижских окрестностей, он создавал эротические и часто страшные полотна, которые смущали и беспокоили его друзей.

Живописные создания Сезанна этого периода, например, серия портретов дяди Доминика полны недочетов: фигуры неуклюжи и непропорциональны, пространство изображено недостоверно. Самым удачным натюрмортом раннего периода критики считают «Черные часы»- картину, которую Сезанн подарил Золя.

В 1886 году Сезанн женился на Марии-Гортензии Фике. Этот странный союз сохранялся на протяжении сорока лет. Через три года после их встречи родился сын, названный Полем.

Влияние Камиля Писсарро

Мятежные сверстники Сезанна Писсарро и Моне отстаивали новые методы – работу на «пленере», то есть на открытом воздухе. Это казалось смелым нововведением. Импрессионизм стал в сознании публики и большинства критиков символом всего опасного и революционного.

Когда импрессионисты вынесли свои мольберты на природу, они прихватили и палитры, полные ярких чистых красок, придавших пейзажам лучистое мерцание. Они использовали несмешанные красители, которые накладывались короткими сильными мазками. Эта техника, получила название «техники цветопреломления». Она приводила к смещению очертаний, так что предметы казались отчасти смазанными.

Камиль Писсарро был единственным, в ком Сезанн, осваивая пейзажную живопись, видел надежного наставника. Писсарро был не только на девять лет старше и гораздо опытнее, но, очевидно, обладал качествами прирожденного учителя и замечательно тонкого, доброжелательного критика. Писсарро был единственным, у кого хватало доброжелательности и выдержки мириться с несносным нравом Поля Сезанна. Поэтому, когда Писсарро предложил Сезанну свое гостеприимство и помощь в работе, тон с благодарностью откликнулся и, взяв Гортензию с ребенком, поселился у Писсарро в Понтуазе, в зеленой долине реки Уазы. Пейзаж и натюрморт в этот период стали привлекать его больше, чем вымышленные сюжеты.

Постепенно Сезанн выработал свою систему единообразных прямоугольных мазков, спускающихся по диагонали полотна и покрывающих весь холст. Создавалось ощущение ритмического движения («Замок в Медане», «Дом повешенного»). Желание учиться в нем не убывало, а его трудоспособность казалась неистощимой. В Понтуазе и Овере он работал маслом, акварелью, пастелью, рисовал и даже занимался гравюрой. Сезанн копировал картины Писсарро, чтобы лучше понять технические и цветовые приемы старшего коллеги.

Писсарро утверждал, что Сезанн обладает уникальным видением. Рассказывая об их творческих отношениях, Писсарро вспоминал: *«Мы всегда были вместе, но каждый оберегал то единственное, что действительно имеет значение, – свои собственные ощущения».*

Первые покровители

В 1873 году Писсарро свел Сезанна с парижским торговцем произведениями искусства по имени Жюльен Танги. Танги принимал у художников, которых считал многообещающими, их работы в обмен на холсты и тюбики с красками. Таким образом, он в течение не-

скольких лет приобрел много картин Писсарро, Сезанна, Гийомена, Сислея, Ван Гога, Гогена, Синьяка, Сера и других художников.

Другим покровителем был Виктор Шоке, парижский таможенный чиновник и собиратель живописи и антиквариата. Он не был богат, но обладал чутьем, позволившим ему собрать первоклассную коллекцию современных художников, включавшую работы Ренуара, Моне и Писсарро. Впервые увидев картины Сезанна в магазине Танги, он без промедления приобрел «Купальщиц». К моменту своей смерти в 1900 году Шоке владел более чем тридцатью работами Сезанна.

Истерическая неприязнь критики преследовала художника в течение всей его жизни и даже после смерти. Определенного успеха Сезанн добился лишь на Салоне 1882 года. Художник Антуан Гийоме стал членом официального жюри и получил право представить работу одного из своих учеников. В этом качестве он выставил картину Сезанна, известную под названием «Портрет господина Л.А.». Эта работа с тех пор исчезла.

С конца 70-х до начала 90-х годов Сезанн с неутомимым упорством беглеца метался из одного места в другое. Он жил в Эстаке, Гарданне, Эксе, Понтуазе, Овере, Шантильи, Иссе, Мелуне, Медане, Ларош, Гуйоне, Виллене и Верноне и в полудюжине разных квартир в самом Париже. Он редко задерживался на одном месте хотя бы на год, но в некоторые из них возвращался по нескольку раз. В своем добровольном изгнании Сезанн превратился в великого художника.

«Безумец», «анархист» или «человек полудня»?

О том, что происходило с ним, сообщают воспоминания Ренуара, Моне и Писсарро – лишь они время от времени видели Сезанна. Писсарро был необычайно терпелив и благодушен, Моне – редкостно энергичен, Ренуар – щедр и весел. Обладая несходными характерами, все они оценили художественную значимость Сезанна и мирились с особенностями его натуры. На протяжении 30 лет все трое оставались друзьями Сезанна и поддерживали его.

Уже после того, как Сезанн научился у Писсарро всему, чему мог, он продолжал работать вместе с ним в Понтуазе. Но большую часть времени художник проводил в Провансе.

Картины художника Жана-Батиста Шардена подогрели интерес Сезанна к натюрморту, внушили ему новое понимание возможностей натюрморта. Драгоценности, китайские безделушки, прекрасный шелк не прельщали его. Ему нравились персики, груши, апельсины, лимоны и лук. Рядом с ними он ставил одиночные предметы: чайники, кувшины, бутылки, блюда, стаканы, тарелки.

Сезанн писал натюрморты на протяжении всей своей творческой жизни. Его равно увлекали натюрморт, пейзаж, изображение фигур людей и портретная живопись, но натюрморту он уделял особое внимание и в период с 1883 по 1895 годы создал 59 картин этого жанра.

Рильке заметил, что натюрморты волнуют его потому, что Сезанн *«заставил их выражать вселенную»*. Преклонение перед натюрмортами и другими картинами Сезанна подвигли Гогена на знаменитое описание «Глядя на Сезанна». В письме другу-художнику Гоген восклицал: *«Этот непостижимый человек, с натурой по сути своей мистической и восточной (он похож на старого левантинца). Его формы таинственны и гнетуще спокойны, как у человека, погруженного в сон, его цвет исполнен восточной важности. Он человек полудня и проводит целые дни на вершине горы, читая Вергилия и созерцая небеса; его горизонты широки, его голубой необычайно интенсивен, красный волнующе подвижен»*.

Проводя недели, а часто и месяцы в работе над своими натюрмортами, Сезанн создал около 200 картин этого жанра. Преодолев статус второсортного, жанр натюрморта после Сезанна стал полноценным выражением художественного видения многих крупнейших мастеров XX века.

Вместе с пейзажами и натюрмортами Сезанн создавал и портреты. Большинство его портретов имеет одно отличительное общее свойство: художник так мало заботился о сходстве с оригиналом, что его портреты кажутся портретами вообще. Часто героями портретов были его жена Гортензия, которую он писал более сорока раз, и он сам. Сохранилось более 35 его автопортретов. Групповые портреты изображают или небольшие группы, как в известной серии игроков в карты или насчитывают более дюжины фигур. В поздний

период творчества художник увлекся идеей соединить два крупнейших живописных жанра, включив фигуры людей в пейзаж. В самом конце жизни Сезанн блестяще реализовал эту идею в «Больших кулащиках».

В 1880–1890-е годы Сезанна по-настоящему занимали пейзажи Прованса. Интерес был таков, что Сезанн создал 300 живописных пейзажей. К некоторым видам Прованса он обращался чаще, чем к другим. Среди них виды города Гардана, окрестности Эстака. Гора Сент-Виктуар неизменно очаровывала его. Он рисовал ее более 60 раз. С середины 80-х годов Сент-Виктуар стала единственной и самой важной темой пейзажей Сезанна и оставалась ею до конца его жизни.

На его пейзажах невозможно уловить время дня, также как и время года. Формы и очертания пребывают в глубочайшем покое. Возникает то же ощущение торжественности, что заметно в портретах и натюрмортах.

Долгожданный успех

В конце 1895 года Амбруаз Воллар, известный торговец произведениями искусства, посвятивший свою жизнь поддержке художников-новаторов, организовал и представил большую ретроспективную выставку Сезанна. Это был первый персональный показ работ художника. Показ стал откровением даже для главных инициаторов выставки: Ренуара, Моне, Писсарро и Гийомена.

Художественный мир, пресса и публика наконец признали в Сезанне великого художника. Писсарро писал своим сыновьям Жоржу и Люсьену: *«Коллекционеры – глупцы, они ничего не понимают, между тем это первоклассный художник, удивительно тонкий, правдивый и классичный. Мой восторг не сравнить с ренуаровским, даже Дега попал под очарование этого утонченного дикаря, и Моне, и мы все...»*.

Известность Сезанна, до той поры весьма ограниченная, начала постепенно расти. Продажа его произведений тоже существенно выросла. В 1897 году Воллар посетил мастерскую в Фонтенбло, где художник в это время работал, и предусмотрительно скупил все находившиеся там работы, впоследствии разбогатев на этом.

«Важно не то, что художник делает, но то, кем он является»

Могучая творческая индивидуальность Сезанна соседствовала с необычайной неустойчивостью его натуры. Это очевидное расхождение художественного и личностного начал вводило в заблуждение всех, кто знал его, и поражало тех, кто занимался изучением его жизни и творчества.

В этом сочетании зависимости с нетерпимостью заключена главная особенность характера Сезанна. Всю жизнь он тянулся к людям и одновременно отталкивал их. Он ни в ком не нуждался, не хотел, чтобы его, как он сам говорил, «ловили на крючок». Это ощущение было столь острым, что в нем развился болезненный страх прикосновения. Однажды, когда художник Клод Бернар невзначай положил ладонь на его руку, он впал в неистовство. И, вдруг опомнившись, стал смущенно оправдываться: *«Не обращайтесь — это происходит помимо моей воли. Я не выношу, когда ко мне прикасаются, и идет это с очень давних времен».*

Что произошло в эти «очень давние времена», мы, наверное, никогда не узнаем. Тем не менее, очевидно, что отношения с семьей всю жизнь тяготили Сезанна. Его терзало предчувствие ранней смерти, и, начиная с сорока трех лет, он много времени тратил на составление своего завещания. Страх заставил его обратиться к церкви — он был католиком, хотя посещение мессы называл «данью средневековью».

Сезанн искал спасения в живописи. Работа была для него единственным, что приносило полное «душевное удовлетворение». Творчество исцеляло Сезанна и от неуверенности в себе. Во времена, когда его живопись подвергалась яростным нападкам, он писал матери: «Я научился чувствовать себя выше всего, что вокруг».

Уверенный в своей гениальности, Сезанн тем не менее был вечно одержим страхом того, что не найдет точных средств выражения. Он вечно твердил о неспособности «осуществить» собственное видение, и каждая новая картина становилась и опровержением, и подтверждением этого. Но вся его жизнь являет пример служения и преданности искусству. И творчество его, и судьба исключительно важны для художников следующих поколений. *«Важно не то, что художник*

делает, но то, кем он является, – сказал о Сезанне Пикассо в 1935 году, – *безграничное упорство – вот чему он учит нас*».

Сезанн не стремился, как его современники импрессионисты, запечатлеть мимолетные состояния природы. Картины не были для него зафиксированными на полотне впечатлениями от природы, социальным комментарием, иллюстрированным рассказом или декоративным предметом. Они были выражением эмоций, вызываемых постоянством форм и красок мира.

Этот взгляд на живопись отличает Сезанна от большинства его современников. Сезанн перенес акцент в живописи с предмета изображения на сознание изображающего. Тем самым он открыл путь, который в XX веке привел к созданию так называемого абстрактного искусства, полностью зависящего от сознания автора.

Роль Сезанна как «отца» нового искусства была по заслугам оценена следующими поколениями художников. Достаточно вспомнить о том воздействии, которое он оказал на формирование неисчислимого множества мастеров и такие художественные направления, как символизм, фовизм, кубизм и экспрессионизм. Сезанн перешагнул пределы современной ему и следующих эпох, в своей исключительности и завершенности встав вровень с другими гигантами европейской живописи.

Поль Сезанн похоронен на кладбище Сен-Пьер вблизи Экс-ан-Прованс на юге Франции. К северу от его могилы виднеется волнистая линия Звездных холмов, а еще дальше в прозрачном воздухе Прованса синее гора по имени Сент-Виктуар.

Литература: Р. Мерфи. Мир Сезанна. – 1998.

Светлана Россинская,
заведующая библиотекой «Фолиант» №18
МУК «Тольяттинская библиотечная корпорация»



ПОДПИСКА НА 2-ое ПОЛУГОДИЕ по старым ценам!

*Досрочная подписка на издания в каталогах
«Роспечать» и «Почта России» в феврале-марте 2009 года*

1. «Сценарии и репертуар» – современное популярное издание, адресованное специалистам по организации досуга, проведения праздников, игр и розыгрышей. Опытные и начинающие режиссеры, сценаристы, преподаватели творческих вузов предлагают читателям сценарии мероприятий в школе и детском саду, в семье и во дворе, в клубах, на корпоративных вечеринках, на природе. Хотите весело и интересно поздравить родных и знакомых, сделать запоминающимся юбилей фирмы, свадьбу, именины, поездку за город, поступление в ВУЗ, защиту диссертации, рождение ребенка – подписывайтесь и читайте наш журнал!

Периодичность 2 раза в месяц.

Индексы:

в каталоге «Роспечать» – **81869**

в каталоге «Почта России» – **11483;**

2. «Поём, танцуем и рисуем» – журнал публикует репертуарные подборки песен, стихов, шуток, розыгрышей для различных праздников, юбилеев и вечеринок. Очерки о жизни известных музыкантов, композиторов, художников, писателей, артистов. Информация о фестивалях в России и за рубежом. Читатели журнала – работники центров культуры, преподаватели учебных заведений, организаторы досуга, любители и профессионалы искусства.

Периодичность раз в месяц.

Индексы:

в каталоге «Роспечать» – **82589**

в каталоге «Почта России» – **11482**

3. Журнал «Карнавалы, фестивали, праздники»

Это, пожалуй, самое полное издание, рассказывающее о фестивалях, конкурсах и праздниках во всех странах мира. Публикуются программы, условия участия, контакты с организаторами. Мероприятия разделены по жанрам, для любителей и профессионалов, на конкурсные и развлекательные. Специальный раздел курсы повышения квалифи-

кации, мастер – классы, стажировки.

Периодичность раз в два месяца

Индексы: в каталоге «Роспечать» – **85127**
в каталоге «Почта России» – **24198**

4. «Творчество народов мира» – новое издание, адресованное любителям и ценителям культуры. Раскрывает страницы культурного наследия, рассказывает о современных процессах в культурной жизни. Отвечает на волнующие вопросы. Полезно преподавателям и работникам культуры, студентам и аспирантам, всем ценителям прекрасного.

Периодичность раз в месяц.

Индексы: в каталоге «Роспечать» – **85129**
в каталоге «Почта России» – **24199**

5. «Клуб и закон» – публикует законы, постановления правительства, ведомственные нормативные документы, комментарии регламентирующие различные стороны деятельности учреждений культуры, центров досуга, развлекательных комплексов, парков культуры и отдыха, клубов различной направленности. Интеллектуальная собственность, защита авторских прав, вопросы собственности, земли, оплаты труда. Интересен руководителям, кадровым и финансовым службам.

Периодичность раз в месяц.

Индексы: в каталоге «Роспечать» – **81785**
в каталоге «Почта России» – **24197**

6. «Справочник директора театра, музея, библиотеки, концертной организации и выставочного зала» – издание помогает получить разностороннюю информацию о законодательном обеспечении функционирования учреждений сферы культуры на федеральном и региональном уровнях, публикует комментарии специалистов по наиболее сложным проблемам.

Периодичность раз в месяц.

Индексы: в каталоге «Роспечать» – **85128**
в каталоге «Почта России» – **24196**

7. «Отечество» – альманах, рассказывает о современности, традициях, истории, культуре, духовной жизни России, о судьбах людей, памятниках материального и духовного наследия, музеях, библиотеках, жизни провинции и столиц. Пишет о молодежи. Теперь это полноцветное ежемесячное издание.

Периодичность раз в месяц.

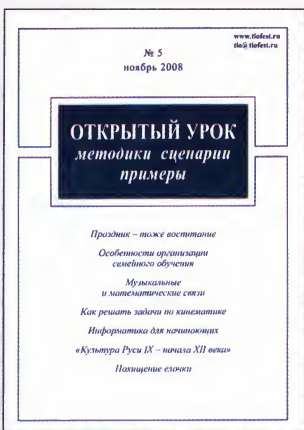
Индексы: в каталоге «Роспечать» – 73299
в каталоге «Почта России» – 11481

8. Журнал «Открытый урок: методики, сценарии и примеры» – новое издание адресовано учителям школ, преподавателям других учебных заведений, руководителям художественных коллективов, школ и студий, воспитателям. Публикует методические рекомендации, разработки и сценарии проведения открытых уроков и мастер-классов по самым различным дисциплинам, а также сценарии проведения различных фестивалей и праздников, карнавалов, других мероприятий.

Периодичность раз в месяц.

Индексы: в каталоге «Роспечать» – 72290
в каталоге «Почта России» – 12749





ЖУРНАЛ «ОТКРЫТЫЙ УРОК: МЕТОДИКИ, СЦЕНАРИИ И ПРИМЕРЫ»

Новое издание адресовано учителям школ, преподавателям других учебных заведений, руководителям художественных коллективов, школ и студий, воспитателям. Публикует методические рекомендации, разработки и сценарии проведения открытых уроков и мастер-классов по самым различным дисциплинам, а также сценарии проведения различных фестивалей и праздников, карнавалов, других мероприятий.

Выходит раз в месяц

Индексы:

в каталоге «Роспечать» – **72290**

в каталоге «Пресса России» – **88170**

в каталоге «Почта России» – **12749**

ЖУРНАЛ «БИБЛИОТЕКАРЬ: ЮРИДИЧЕСКИЙ КОНСУЛЬТАНТ»

Новое издание уже известно многим работникам библиотек. Журнал публикует Федеральные законы, постановления Правительства, ведомственные нормативные документы, комментарии, статьи по гражданскому, трудовому, земельному, наследственному, авторскому правам, охране и организации труда, регламентирующие различные стороны деятельности библиотек в современных условиях. Издание освещает вопросы аренды и владения собственностью, охраны и оплаты труда, земельные отношения, новое в защите авторских прав, интеллектуальной собственности. Адресован руководителям, кадровым и финансовым службам.

Выходит раз в месяц

Индексы:

в каталоге «Роспечать» – **18113**

в каталоге «Пресса России» – **87981**

в каталоге «Почта России» – **11462**

